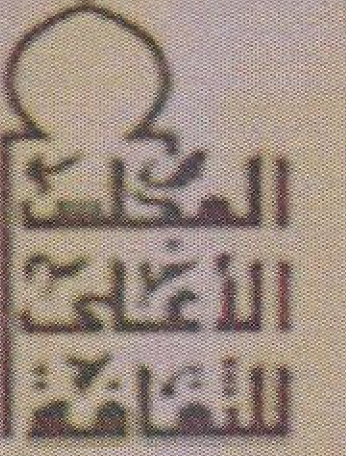


بيئة الصعيد

صورها وآثارها فى السرد

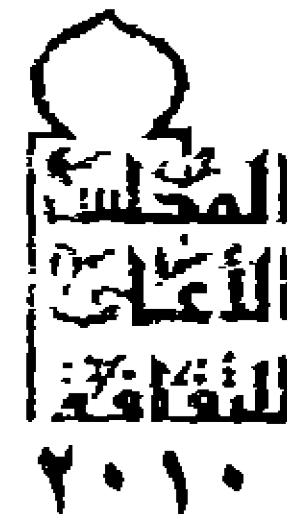
علاء الدين رمضان

المجلس الأعلى للثقافة

بيئة الصعيد

صورها وآثارها فى السرد

علاء الدين رمضان



المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

رمضان ، علاء الدين

بيئة الصعيد - صورها وآثارها فى السرد / تأليف: علاء الدين رمضان

القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١ ، ٢٠١٠

٣٤٤ ص ؛ ٢٤ سم .

(أ) العنوان:

رقم الإيداع ٢٠١٠/٤٩٤٤
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 - 937 - 9
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأى المجلس.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084.

WWW.SCC.gov.eg

فهـــرس

الإهداء

إلى بيئة الصعيد..، بيئتى التى عشتها قريباً..

إلى الكنز المخبوء وراء صحرائها ووواديها..، جبالها وسهولها..، بُسُطها وآكامها..، صمتها وألسنة أهلها..

إلى هذا الوحش الكاسر وتحولاته الطيبة..

إلى القوة واللين..؛ خُطّ الصعيد مصطفى هاشم..، وابن بيئته وعمومته الحكَّاء المرح الشيخ مصايب الجُهنى..

إلى قطار الصهد وحمار القايلة..

إلى كل أهل الصعيد وأشيائه..، سُهُوله وآكامه ، صحاريه وحقوله الخصيبة، جدبه ومائه.. إلى عينى التى تراه.. ودوماً: جميلاً..

إليكم..

عملى وعينى؛

لتنظروا إليه.

صعيدًا.. جميلاً

علاء الدين رمضان

ساحل مدينة طهطا فى ٢٠ من يناير ٢٠٠٩

المقدمة

الصعيد بيئة ديموغرافية شديدة الخصوصية، بكل ما فيها: مكانها وناسها، أرضها وطقسها، حيوانها وزرعها، صروفها وظروفها،،، لذا خلّفت أثراً مختلفاً لدى الأدباء الذين عاشوها أو عاشوا فيها، كلٌ نظر إليها نظرته الخاصة، المختلفة بالضرورة، عن نظرات الآخرين، لكن اجتمعت الكتابات فى مجملها على مشربين غالبين، أحدهما النظرة السلبية للصعيد والأخرى النظرة الغنائية العاطفية المحبة، وثمة تيار ثالث ظل محايداً، ولعل الباعث الرئيس وراء اختلاف الرؤى حول الصعيد تنوع البيئات الداخلية فى الصعيد وتنوع الاتجاهات الاجتماعية وسعة رقعته التى خلقت تغايراً فى الطرح البيئى استتبع تغايراً فى الرؤية الراصدة، كما أن الكُتّاب أنفسهم منهم من جاء الصعيد مبكراً مثل يحيى حقى، ومنهم كان أكثر تبكيراً لكن الزمن هو الذى تأخر قطاره به، مثل الروائى الصعيدى وائل سليم عباس ابن قرية شطورة التابعة لمدينة طهطا فى محافظة سوهاج، منهم من جعل بيئة الصعيد مسرحاً وخلفية للأحداث، ومنهم من جعلها الأحداث نفسها، فالاختلافات كانت وليدة التنوع ووليدة الاتساع ووليدة تغاير الرؤى وطولية الزمن، فالصعيد نفسه تغير رأسياً وأفقياً، فبيئة الصعيد عند الأديب محمود الطهطاوى، هى بيئة التلاقى الوطنى لشقى المجتمع المسلمين والأقباط، وهى رؤية لها ظلالها فى كتابات جمالات عبد اللطيف، بينما البيئة الخاصة التى تقدم جوهر الصعيد نجدها عند زكريا عبد الغنى وأحمد أبو خنيجر وخالد أبو النور، وهناك البيئة الجبلية المحاصرة بالجدب، كما أشار إليها يحيى حقى، فترك أثراً عند جمالات عبد اللطيف، وتقابلها البيئة الساحلية المحاصرة بأساطير

الماء عند سعيد رفيع، هذه بيئة الصعيد رأسيًا أما أفقيًا فرؤية يحيى حقى لمنفلوط عام ١٩٢٨م، كانت أكثر حيادية وشفافية من رؤية مريام كوك عام ١٩٨٣م، للبيئة نفسها، ونظرة محمد عبد المطلب ومحمد محمود عثمان ومحمود الطهطاوى لبيئة الصعيد، تختلف فى الرؤية والاتجاه والطرح عن رؤية أحمد أبو خنيجر وزكريا عبد الغنى وجمالات عبد اللطيف وسعيد رفيع.

وهذه الدراسة تجتهد فى رصد هذه الآثار والرؤى من خلال تحليل عدد من الكتابات السردية لأدباء من داخل وخارج البيئة، تناولت أعمالهم الصعيد من قريب أو من بعيد، فمن القريب بوساطة التحليل والتناول الصريح ومن البعيد بشرط الوعى المباشر المستقى من بيئة الصعيد والقصد إلى ذلك، لدى كُتّاب من أهل الصعيد، كاتجاه البحث عن الجذور عند محمد محمود عثمان، أو التوافق الاجتماعى عند محمود الطهطاوى.

وقد تناولت الدراسة فى مقالاتها عدداً من الكُتّاب على رأسهم الكاتب الرائد الكبير يحيى حقى، وهو من الكُتّاب الذين لا ينتمون إلى الصعيد لكنه عاش فيه وقتًا وإن بدا يسيراً (عامى ١٩٢٧م – ١٩٢٨م)، إلا أن أثره ظل ممتداً فى أدبه طويلاً طويلاً، وتعد صعيدياته من أنفس ما كُتب عن الصعيد، فهو كنز نفسى وتاريخى، ومخزن للعديد من المظاهر البيئية والممارسات الإنسانية فى الصعيد ولأهل الصعيد والوافدين عليه من الموظفين والعمال الذين عاشوا تحت مظلة هذه البيئة تواؤمًا أم تنافراً، ومن داخل البيئة تناولت الدراسة أعمال الكُتّاب: أحمد أبو خنيجر (أسوان)، وجمالات عبد اللطيف (الشيخ مسعود – صحراء طهطا)، وخالد أبو النور (جهينة)، وزكريا عبد الغنى (أسيوط)، وسعيد رفيع (البحر الأحمر)، والطيب أديب (قنا)، ومحمد عبد المطلب (سوهاج)، ومحمد محمود عثمان (سوهاج)، ومحمود رمضان الطهطاوى (طهطا)، وهند محمد عبد الرحمن (طهطا).

وأخيراً لا يفوتنى أن أعتذر عن أخطاء قد تفوت عند المراجعة، لكنها لا تخفى عند التلقى، ثم إننى أتمنى أن يجد القارىء فى هذه المقالات المتعة والفائدة معًا، وأن يجد فيها الباحثون والمعنيون، إصبعًا تشير بوعى إلى مناطق قادرة على العطاء جديرة بغرس بذور جهدهم فى تربتها الخصبة، طموحًا إلى الاتجاه نحو هذه البيئة الغنية التى تنطوى صفحاتها، عامًا بعد عام، فمن نهل منها ظفر بعزيز، كما فعل أستاذنا وأديبنا الكبير يحيى حقى.

والله من وراء القصد

المؤلف

علاء الدين رمضان

بيئة الصعيد
وأثرها فى الكتابات السردية لدى بعض كُتّاب الجنوب

ملخص الدراسة:

هذه دراسة تتناول بيئة الصعيد وأثرها فى الكتابات السردية لدى بعض كُتّاب الجنوب، وقد تشكلت لدىّ فى خمس نقاط، سبقها حديث حول المكان فى العمل السردى ومفهوم البيئة ومكانتها فى الدراسات الأدبية، ثم النماذج الخاضعة للدرس النقدى ومستويات عرض التجربة البيئية فيها، شرعت بعدها فى الحديث عن التجارب البيئية لنصوص الدراسة، فتناولتُ أولاً البيئة المجردة، وثانيًا البيئة المكانية، وتناولت ثالثًا صوراً بيئية من بينها البعد الفكه فى الشخصية الصعيدية، وموكب الزواج، واحتفالية الزفة، وصورة الطب الشعبى، وصورة صراخ الموت، وصورة امتزاج الولادة والموت، وتحزين الأطفال، ولجوء الأم إلى بيع الترمس المبلول لإعالة أطفالها الفقراء، والتجارة بالمبادلة، والمعتقدات الغيبية، والمجاذيب، وضاربة الودع، وغيرها من الصور البيئية. ثم تحدثت ضمن جدول الصور البيئية عن بلاغة الإسقاط البيئى، وأنهيت حديثى عن الصور البيئية بعرض نماذج بيئية لصيقة بالمجتمع، منها نموذج العاشق، ونموذج الصعايدة، ونموذج الوافدين، ونموذج الغريب، وشخصية العجوز، ثم المرأة النموذج ممثلة فى الأم كنوز وسعاد السلعوة.

أما النقطة الرابعة فتحدثت فيها عن التغير الاجتماعى الذى طرأ على بيئات التجارب، ورصدتها النصوص، وتحدثت فيها عن مفهوم التغير الاجتماعى، ثم عن نموذجَى التغير بين المجتمع المتوافق والمجتمع القائم على حتمية الصراع، وفى حديثى عن تغير المجتمع القائم على حتمية الصراع رصدت نوعين من الصراع هما الصراع الداخلى بين الفرد ونفسه أو بين أفراد البيئة الواحدة، وهو صراع داخلى نفسى

أو مجتمعى داخل البيئة الواحدة، ثم النوع الآخر: الصراع الخارجى وهو صراع البيئات.

وفى النقطة الخامسة والأخيرة تحدثت عن البعد الثقافى للبيئة، أعقبت ذلك بحديث حول عدد من المآخذ الصديقة، من بينها عدم التناسب والتجمل الصياغى واستظهار ما أضمره النص، ثم ختمت بالمأخذ الرئيس وهو التدخل المعرفى من قبل الكاتب / السارد فى المتن الفنى بوصفه مؤلفًا.

المكان والبيئة:

ولعل الأنسب للمقام أن أبدأ هذا طرح بحديث عن المكان والبيئة، والمكان فى العمل السردى يُعد مصطلحًا مُحيرًا لدى بعض النقاد ومرفوضًا لدى آخرين، لكن دراسة البيئة ليست كذلك، وإن أدخلَ إليها بعضُ الدارسين والباحثين ما يجعلها تُوغل فى الثقل الذى لا يقبله الفن، وإن كان يقصد إليه العلم، كما فعل (هيبولت تين) فى دراسة الأثر البيئى على الأدب والأديب، بتفاصيلَ موغلةٍ فى الدقة التى تَعنى من ناحيةٍ أخرى التَزَيُّد.

ثم إننى أرى أن الدخول إلى النص واستقراء فضاءاتِه وطروحاتِه من خلال هذه الفضاءات التى يُسميها عبد الملك مرتاض الحيز، أهم من الدوران حول تَحَقُّق أو عدم تَحَقُّق الوجود المادى للبيئة، لذا آثرتُ التحولَ من الملاحقةِ الماديةِ للبيئةِ إلى استقراء أثرها، وهو بابٌ واسعٌ فسيح، فانتخبتُ مِن شِعابه الصعيدَ، هو أَوْلَى بنا ونحن أَوْلَى به.

وأشير فى البدء إلى أننى جمعت لإعداد هذه الدراسة مجموعات قصصية وروايات لم أكتب عنها كلِّها، وإن كنتُ قد قرأتها وأَجلْتُ الطرفَ فى غيرها من أعمال أبناء المنطقة الجغرافية التى اتخذتْ منها الدراسة نطاقًا لها.

وقبل الخوض فى النظراتِ التحليليةِ لبيئاتِ النصوصِ المكرسة للدرس النقدى هُنا، أود أن أقدم مِهَاداً حول البيئة فى الدراسات الأدبية، تلك التى ترى أن البيئة مجموعة العوامل والظروف الخارجية التى تحيط بموضوع العمل، وتملك تأثيراً فى النمو والخصائص"، سواء كانت هذه العوامل مادية أم اجتماعية، وبعبارة أخرى: تطلق (البيئة) على " المجتمع المحلى " ممثلة فى " تلك الشروط الاجتماعية أو الطبعية فى حياة الناس ".

فالبيئة تتركب من شقين متمازجين هما: العوامل الجغرافية والعوامل الاجتماعية، يضاف إليهما فى المتن الإبداعى نوعٌ آخر من العوامل هو العوامل الوجدانية التى تُعنى بالتوافق أو التنافر مع البيئة المحيطة، فالعوامل الجغرافية، من سطح ومناخ، أجزاء من البيئة، ولكنها ليست هى كل البيئة، ويخطئ من يَقْصُرُ مفهومَ البيئة على تلك العوامل الجغرافية، لأن البيئة فى حقيقتها مفهومٌ إنسانى عام، وتختلف درجةُ السيادة بين العاملين الأولين الجغرافيا والطبيعة، بحسب القيمة الحضارية للمجتمع، وينعكس أثر هذه السيادة على العامل الثالث وهو البعد الوجدانى المؤثر، فالظروف الطبعية لها السيادة على العوامل الاجتماعية فى المجتمعات البدائية، وتقل درجة هذه السيطرة كلما ارتقت المجتمعات، إذ تزداد العوامل الاجتماعية قوة وتأثيراً، إذا أصبح الإنسان سيد نفسه، وسيد وجوده، يُسخر ما فى الطبيعة لحاجته، حتى إنه يمكن قياس التقدم الحضارى بمحاولات الإنسان للسيطرة على الطبيعة وتسخيرها لغاياته.

وللبيئة بمقوماتها وعواملها، دور مميز ينعكس على النصوص الأدبية المنتجة فى نطاقها، كما تؤثر فى سلوكيات الأدباء واتجاهاتهم الأدبية والفكرية، وقد يتخطى أثرُها الأديبَ وعملَه الأدبى ليصل إلى منطق الإبداع نفسه، فالكاتب ليس بِمَلْكِهِ التخلصُ من آثار البيئة الاجتماعية التى نشأ فيها.

ولا نستطيع أن نجد على هذا القول دليلاً أقوى من أفلاطون، وجمهوريته"[١]، التى قسّمها إلى ثلاث طبقات: حكماء يرأسون المدينة، وجند يذودون عنها، وعمال

يوفرون لها وسائل الحياة المادية[٢]، فبهذا التقسيم يتضح مدى تأثر أفلاطون بالمجتمع اليونانى وقيمه الاجتماعية، على الرغم من محاولته للخروج عليه، بل إنه تأثر به ووافقه فى موطن الاختلاف ذاته، فالعمال فى تنظيم اجتماعى كان يُجْمِع على أن العمل من اختصاص العبيد، لم يكن بُدٌّ من أن يُنْزَلُوا المنزلة الثالثة، والجند فى بلاد كانت هدفًا لجحافل الفرس، فهى محوجة إلى من يرد عنها عدوانهم بعد أن هددها فناء محقق، كان من الطبعى أن ينزلوا منزلة تسموا على منزلة العمال، وتتمتع باحترام المجموع، أما رئاسة الحكماء للمدينة فذلك حلم ذاتى رآه أفلاطون بعين الحكيم المتطلع،،، وهكذا " لم يكن أفلاطون نفسه فوق بيئته أو نابيًا عنها "[٣]، بل يتضح مدى تأثره بها.

فإذا وصلنا إلى بيئة النماذج التى بين يدى، فإنها مكنتنى من النظر إلى ما تقدمه من بيئات من خلال منظورين، إذ صنَّفتُ تلك الطروحات إلى شكلين من حيث المعالجة، فكانت هناك بيئات مظهرية كما كانت هناك بيئات ضمنية؛ استناداً إلى منهج النتاج الأدبى الذى ينطوى على مستويين تكوينيين حتميين[٤]؛ أولهما: البلاغ المظهرى، الذى يعنى ظاهر الخبر المصوغ لعرضه على الجمهور، أى المستوى الأولى للتعبير الأدبى، وهو مستوى الشكل البنائى للنص ودلالته الأولية.

والآخر الإبلاغ الجوهرى؛ المضمونى: وهو مستوى الإيحاء والعمق، أو ما سماه الإمام عبد القاهر الجرجانى " معنى المعنى "[٥] إذ ينقل من خلاله الأديبُ مضمونَ النصِّ أو دلالتَهُ، أو العبرة التى يحاول نقلَها إلى المتلقين وإقناعهم بها، وهو المستوى المركب من مستويات التعبير الأدبى.

وقد حاول كُتّابنا تصوير قطاع من المجتمع المصرى فى بيئاته المختلفة والمنوعة، داخل إطار تاريخى صريح أو ضمنى، أو فى حل من ذلك الإطار أحيانًا، وتناولوا بالتحليل نماذجَ بيئيةٍ من خلال تلك البيئات والصور والنماذج البيئية التى قدمتها كتاباتهم، كما تناولوا ـ بالوصف ـ أماكنه وهيئتَهُ الاجتماعية، وهم أيضًا وقفوا أمامَ

التحولات الحضارية والمتغيرات الاجتماعية، متأملين راصدين متعمقين فى تحليل البيئات الساكنة والمتحركة.

ومن نتاج هذه الرؤية أمكن تحديد نوعين رئيسين للبيئة، يتمثلان فى المظهر البيئى المستقر، أو المتتابع، ولى أن ألتمسهما من خلال دراسة الإطار البيئى الذى أخضعه الكُتّاب للعرض الوصفى فى كتاباتهم من خلال التصوير المكانى، وتنقسم تلك البيئات بحسب تناولهم لها إلى جدولين كبيرين هما:

الطبيعة الساكنة: وهى مجموعة الظواهر والمظاهر(٦) الاجتماعية الثابتة، وتتمثل فى المظهر المكانى المستقر وعوارضه، فيمثل البيئة المكانية للعمل الأدبى، ويمكن تسميته بـ " البيئة المجتمعية "(٧)، بينما يمثل النوع الثانى حركة الزمن والتاريخ والحياة وتطورها داخل العمل، وهو ما يسمى " البيئة الاجتماعية ".

الطبيعة المتحركة: إذا كانت البيئة الساكنة هى التى تمثل الشكل البيئى، فإن البيئة المتحركة هى المستوى الضمنى الذى يشتمل عليه هذا الشكل البيئى، وهى المظهر الحركى الذى يدور بداخل البيئات الساكنة، مصطبغًا بمقوماتها، كالعادات والتقاليد والسلوكيات، والخصائص الاجتماعية، ويدخل فى هذا الإطار الأسرة والأصدقاء وزملاء العمل والجوار، وغيرها من الأصناف والعناصر البيئية القابلة للتغير المرن ـ مضمونًا ـ بمعطياتها المظهرية نفسها.

التجارب البيئية :

وعلى الإجمال أشير من هذا المنطلق إلى أن الكُتّاب الذين اعتنوا فطرةً أو قصداً بالبيئة المكانية فى أعمالهم، اختلفت رؤيتهم للمكان وبيئته فانقسمت إلى أنماط، نجد منها: عند سعيد رفيع المكان يستوعب الذاكرة الاجتماعية أو الجمعية، بينما الذاكرة الجمعية عند أحمد أبو خنيجر هى التى تستوعب المكان، وهناك نمط ثالث من أنماط

ارتباط الذاكرة بالمكان عند الكاتبة جمالات عبد اللطيف يتمثل فى ارتباط المكان فى أعمالها بالذاكرة الشخصية الذاتية.

ونتج عن ذلك قرب أو بعد الأديب عن بيئته التى يعالج قضاياها أو يرصد أثرها ومجتلباتها، وتلك البيئات نفسها فرضت سماتها الرئيسة على المعالجة، فنجد السمات البيئية الخاصة عند كل أديب بحسب بيئته ومعايشاته فيها، فعند سعيد رفيع البيئة الساحلية، وعند أحمد أبو خنيجر بيئة النيل والجبل، وعند جمالات عبد اللطيف البيئة الصحراواية ثم البيئة الاجتماعية للصعيد الأوسط عند زكريا عبد الغنى ومحمد محمود عثمان والطيب أديب، كما سادت مظاهر البيئة الريفية لدى جل هؤلاء الكُتّاب، الذين تنوعت عندهم جميعًا الصور البيئية التى تعرض لجوانب خاصة إن لم تكن شديدة الخصوصية والالتصاق ببيئة الصعيد، كما هى فى كتابات أحمد أبو خنيجر وجمالات عبد اللطيف وزكريا عبد الغنى والطيب أديب.

وقد رأيت تحديد نقاط للدخول فى أعماق المتن السردى لنصوص الدراسة، أستهلها بالبيئة المجردة:

أولاً: البيئة المجردة

هذا اللون من أساليب العرض البيئى يعتمد على طرح الإطار البيئى غير المحصور، وهو إطار تتضح فيه بعض السمات دون النص على انتماء مكانى محدد، يستعين المتلقى فيها ببعض المظاهر النصية أو المعرفية الخاصة، وهو بهذا المفهوم يفرق بين نوعين من المتلقين، فهناك متلقٍ من داخل البيئة الهدف وآخر من خارجها، فمثلاً محمد عبد المطلب، فى مجموعته (ثرثرة رجل طموح) قدم بيئة غير خاصة، بيئة مجردة أقرب إلى المدينة بمفهومها الكامل الذى يجعلها بعيدة كل البعد بمواصفاتها عن بيئاتنا فى الصعيد، لكنها اشتملت على صور كاشفة، منها ما هو عام أيضًا

يطابق واقعًا معهوداً لدينا أبناء تلك البيئة، مثل مشهد من ليلة الأحد فى قصة (القصة)، يقول: " ساعة خروج الكنيسة ووقت تجمع الأصدقاء بالنادى على قصة جديدة، أو قصيدة متوهجة"، هذا هو المشهد المألوف فى سوهاج ليلة الأحد فى الموعد الأسبوعى لندوة نادى الأدب، لكن المتلقى المجرد لا يملك هذه المعلومات عن واقع التجربة ليكتشف أنها تعرض جانبًا من بيئة الصعيد، وبالتالى سينظر إليها بوصفها بيئة مطابقة لمعهوده هو، كما رأيناها نحن مطابقة لمعهودنا ومعاهدنا، ويدعمها كذلك مشهد جلسة الضباط ومن حولهم صف العساكر أمام باب قصر الثقافة، فى القصة نفسها ينطبق عليه الأمر نفسه.

فصورة البيئة لا المكان هى الأجلى عند محمد عبد المطلب، وهو أمر دقيق وفى غاية الأهمية أن نفرق بين الاثنين، فالمكان هو البعد المادى الذى تدور فوقه ومن حوله وعنده وقائعنا بينما البيئة هى سلوكيات الواقع وأبعاده الوجدانية مقترنة بمكان وقوعها، لكن نجد أن بإمكاننا أن نستشف من جماع الصور المكانية خصائص بيئية هى عند محمد عبد المطلب أقرب إلى المدينة منها إلى الصعيد، كما هو الحال لدى بعض الكُتّاب هنا من الذين لا يميلون لاستخدام البيئة المكشوفة مسرحًا لعرض تجاربهم الفنية، بل حتى قصصهم التى تناولت أمكنة غير مدنية هى إلى الريف أقرب، ومن المهم الإشارة إلى أنه لا وجود للصعيد فى قصص ومجموعات كثيرة كتبها أهل الصعيد أنفسهم، ومع ذلك فهذا الأمر لا ينتقص مطلقًا من المجموعات المميزة التى كتبها كُتّاب مميزون دون أن يظهر فيها الأثر البيئى للصعيد.

وهذا النمط أو النوع البيئى موجود عند معظم كُتّاب الدراسة ومن بينهم السيدة جمالات عبد اللطيف فى مجموعتها (كف مريم)، التى تسيطر عليها البنى الفلسفية والرامزة، وتبدو مأخوذة بتجريد أفكارها الموضوعية للحد الذى يجعلها تجفل بعيداً عن البيئة على الرغم من امتزاجها بموضوعاتها ونفسيتها لترتمى بين أقدار الذات الراوية ورؤيتها الشخصية ورؤاها الإنسانية، فاهتمام جمالات عبد اللطيف فى أعمالها

اهتمام إنساني أكبر منه بيئى أو مكاني على الرغم من ظهور هذه الأبعاد المكانية والبيئية في أعمالها إلى درجة واضحة،،، فقد تستغرقها قصة دون وضوح اتجاه بيئى محدد، بينما تستخدم إشارات بيئية ودلالات ربما تعد من قيم البيئة في الصعيد مثل قولها: " أنت لا تراها إلا نهاراً وهى مجللة بثيابها السوداء، ملثمة بطرحتها، لا يظهر منها إلا عيناها، وحتى الجزء الذى يظهر من ساقيها الممتلئتين البيضاوين تغطيهما بطبقة من الطين المخفف حسب أوامر جدتى،،"، وقد يردنا إلى البعد البيئى عندها إشارة عابرة إلى صيحات الدجاج أو مفردات بيئية من صميم الحياة في الصعيد، فتقول مثلاً: " الحِرَام الصوفى الخشن الملقى فوق المصطبة، الملىء بالحشرات الصغيرة المزعجة ".

لكن حتى وإن اختفت العلامات البيئية الفارقة لدى بعض نماذج الدراسة إلا أن هناك دائماً كما ترى جمالات عبد اللطيف في قصة (الليل وما وسق): " مسافة طويلة تلك التى تفصل قريتنا عن المدينة ".

وقد تتخذ البيئة المجردة سمة وجدانية كما في قصة يا عزيز عينى للكاتبة جمالات عبد اللطيف إذ استخدمت الكاتبة الطرحة بوصفها معادلاً موضوعياً للأرض، تقول: " قلت لى في آخر خطاب لك إنك تحتاج أكثر ما تحتاج،،، تشتاق أكثر ما تشتاق، أن تضع رأسك المتعب فوق صدرها [أى أمه]، لتشم رائحة طرحتها، لا تعرف سر غموض تلك الرائحة التى تناغى روحك وتبعث في نفسك هزج الفلاحين في موسم الحصاد وغناء العصافير في موسم جنى القطن، رائحة هى خليط من أنفاس الأرض حين يبللها المطر ورائحة الليمون حين يزهر ".

ويتحقق وجود البيئة المجردة من خلال ما يسمى بالجو البيئى، فمثلاً في قصته " طير أخضر" يعرض الكاتب زكريا عبد الغنى جواً بيئياً هو على الرغم من عدم نسبته إلى الصعيد إلا أنه أقرب إلى بيئة الصعيد من غيرها، فالقصة تحكى عن طفل يحب اقتناء وتربية الكتاكيت فوق السطوح المشمسة تحت السماء الصافية ويذب عنها الحدأ

بقوله " حدِّ،، يا مدِّ " وفى الليل ينكمش فى صدر أمه ويطلب إليها أن تحكى له حكاية الغولة، وهو يزداد انكماشاً فى صدرها.

فالكتاكيت والشمس والحدأ وحكايات الغولة، وإن كانت كلها لا تقطع بنسبة بيئية، لكن ضم الانتماء البيئى للكاتب يجعلنا نجرها نحو الصعيد ونعدها بيئة مجردة.

ثانياً: البيئة المكانية

كل هذا يأخذنا إلى البحث عن المكان من خلال الوصف المكانى، ففى قصة "غروب فى منتصف النهار"، تقدم الكاتبة جمالات عبد اللطيف البيئة الصحراوية، من خلال الوصف المكانى، تقول: " أحببت المكان هنا، أحببت بيتنا الصغير ذا الطابق الواحد، يتوسط تلك البقعة الخضراء المتفجرة بالحياة وسط هذه الصحراء الشاسعة ".

ويصف أحمد أبو خنيجر بيئته الجبلية وصفاً مكانياً أيضاً، فيقول: " تبدو لها البيوت كبصقة فى كف الجبل القابض عليها، شمس الظهيرة تبينها ملمومة، ضيقة، واطئة، متلاصقة، لا يقطعها سوى شوارع متعرجة نازلة من الجبل حتى الزروع محدودة المساحة بين النهر والجبل، سياج النخل يقوم كثيفاً حول جانبى الترعة يجعل رؤية النهر متعذرة من طريق الحاجر الذى يمر أسفل النجع ".

هذا الوصف المكانى يصل إلى الدرجة القصوى من درجات القرب من الواقع المسمى، لكنه يحتفظ بمكانته الأدبية وقيمته الفنية، فالخطر الحقيقى هو الدخول إلى منطقة الواقع المسمى أو النمط البيئى المكشوف بوساطة التحديد المكانى الذى يلجأ إليه بعض الكُتّاب إيغالاً فى فرض النمط الاجتماعى والعمق البيئى، ومن أمثلة ذلك: النص على اسم سوهاج فى مطلع قصة " يا عزيز عينى "، الذى قصدت فيه الكاتبة جمالات عبد اللطيف إلى التحديد المكانى الصارم، حيث بدأت قصتها بتحديد مكانى مباشر يدل على مكان محدد فى الصعيد: " سوهاج – قرية (...)،، ".

ويقابل التحديد المكانى عند جمالات عبد اللطيف فى بدء " يا عزيز عينى" ما يمكن أن يسمى بالتحديد البيئى عند أحمد أبو خنيجر فى " نجع السلعوة "، حيث إن عنوان الرواية عنوان صريح ومباشر أيضًا يدل على مكان مسمى هو "نجع السلعوة"، ثم يسمى الكاتب "نجع السلعوة" بنجع الجبل، ويوضح أن التسمية الأصلية هى (نجع الجبل)، بينما مسمى السلعوة من قبيل التنابذ بالألقاب، فعنوان الرواية يكاد يشير إشارة صريحة إلى أن الكاتب عقد العزم مسبقًا على عرض صورة متكاملة للحياة البيئية فى نجع السلعوة بوصفه جزءًا من الصعيد الضيق الذى يسكن فوق النهر وتحت الجبل، بين الليونة المفرطة والصلابة الموغلة فى القسوة، وهو المدخل الذى يجب قراءة رواية " نجع السلعوة " من خلاله أو لا يجب، وإنما لنعلم وحسب أن السلعوة هى الأخرى تعنى المرأة الهجين نصف الإنسية ونصف الجنية، التى تخلقت نتيجة تزاوج بين الإنس والجن، وهما بالضرورة عالمين متناقضين تناقض القسوة واللين والجبل والماء.

وهنا بالضرورة يميل الكاتب إلى التصوير المكانى الذى يعد لدى بعض الكُتّاب من العلامات المميزة فى أدبه كما هو الحال عند زكريا عبد الغنى، فيقول فى قصة (البلح ألوان): " مالت الشمس قليلاً فى اتجاه الغرب، فألقى الجدار ظله على الساحة، أمام تلك البيوت، ولم تكن غير ثلاثة بيوت تقابلها مندرة منفصلة، تمتد بين البيوت والمندرة ساحة صغيرة، يجلس عندها أهل تلك البيوت فى الليالى الصيفية المقمرة، يتبادلون السمر والحديث، فإذا ضن الليل بقمره، استعانوا بلمبة صغيرة من الصاج يعبئونها بالكيروسين، وتظل ذبالتها عبثًا للنسائم رقيقها وشديدها،،، أما فى النهار فتخلو الساحة من روادها إلا عندما يمتد ظل الجدار، فيأتى السمان بحصير صغير يستلقى فوقه، ويأخذ فى متابعة الجريد فى أعالى النخلة التى تكاد تلامس الجدار حتى يتسلل إلى أجفانه فيغفو غفوة القيلولة،،".

فالكاتب هنا يعرض صورة مكانية لبيئة النص فى سبيل خلق الأثر الفنى، وهناك لون آخر قد يعد نقيضًا للأول يعرض فيه الكاتب جانبًا من التاريخ البيئى أو استدعاءً

لهذا التاريخ يستوجب استدعاءً بيئيًا بالضرورة، هذا الاستدعاء يجعل العمل صريح الانتماء فى نسبته إلى الصعيد، من هذا النمط استدعاء التاريخ البيئى فى قصة (الحكايات القديمة)، من مجموعة " البيوت البعيدة " لمحمد محمود عثمان، التى تعد من أبرز القصص التصاقًا ببيئة الصعيد، وعلى الرغم من ذلك نجد أن التصاقها بالبيئة يأتى من خارج النص الأدبى، استدعاءً من التاريخ البيئى للمنطقة التى عاش فيها الكاتب، ففى هذه القصة يعرض الكاتب ثلاث حكايات متصلة منفصلة عن الحرب، الأولى حول صندوق ذهبى يطير فى السماء له أزيز، يقطع جلسة الحكايات التى عقدتها الأم لأطفالها فوق سطح بيتهم، لكن الأم تطمئن أبناءها بأن ما رأوه وأزعجها لأنها تعلم حقيقته إنما هو طاقة القدر، وفى القصة الثانية يعرض الكاتب سقوط هذا الصندوق فى القرية المجاورة وصراع أهلها للفوز بنصيب من غنيمته ظنًا منهم أنه كنز أهدته لهم طاقة القدر، حتى فض عنه جمعهم " شيخ الخفر"، وجلس فوقه قبل أن ينفجر انفجارًا مدويًا يحفر الأرض ويغطى المنطقة بدخانه الكثيف وتتطاير الأشلاء والشظايا فى كل اتجاه،،، أما الحكاية الثالثة فهى عن أب العائلة التى فى القصة الأولى، كانوا قد أخذوه من بيته ليصير مجنداً فى الجيش، فمات فى الحرب شهيداً ودفن غريباً،،.

والعلاقة البيئية بين الصعيد والقصة إنما هى كون الصعيد مسرحًا ومادة لأحداثها، فوقوع حدث الصندوق كان فى بيئة الأحايوة غرب - مركز المنشاة، التى زارها الرئيس جمال عبد الناصر مواسيًا أهلها فى مصابهم، وقد نسج الكاتب حول حدث الأحايوة هذا قصة تندد بالحرب التى تفقدنا أحب ما نملك.

هذا الاستدعاء كما يكون اجتماعيًا يكون تاريخيًا، وكما يكون من التاريخ الرسمى الواقعى يكون من التاريخ النصى أيضًا، ففى نهاية نصه الروائى جعل أحمد أبو خنيجر الفصل الخامس الذى سماه "الغريب" أشبه بديالوج صوغى تتبادل أجزاؤه عنوانى "سعاد" و"الغريب"، وبعد مقدمة طويلة أنهاها بجملة تُعد مفصلاً صوغيًا

ومحوراً مهما فى إدارة حركة التجربة الموضوعية داخل الرواية، جملة قال فيها: "كل هذا رأيناه، غير أننا فى الصباح،،."، فيكشف أن بذرة الموضوع أو ما سميناه بالحكاية الأم ليست سوى عملية غرس البذرة لنسل السلعوة المرتقب، وهنا بدأ الكاتب فى إحداث استدعاء داخلى أو محاور التقاء بين شخصية المجذوب الغريب وشخصية القلام، ثم يكشف عن نقاط التلاقى بين حكاية سعاد والغريب وحكاية الجد المسافر فى الصحراء والجدة السلعوة، فسعاد بصقت على المجذوب الذى أخرج لهن عند الموردة آلته، ورأى الغريب أنها أرادت أن تغسله بلعابها لتسكنه الرائحة، كما فعلت الجدة البعيدة لما أناخ لها الجد البعيد ناقته فحممته بلعابها فى الصحراء، هنا لون من الحلول، فالمجذوب يرى نفسه كالجد البعيد وهى كالجدة السلعوة، ثم يرى نفسه موغلاً فى الزمن متقاطعًا مع التاريخ البيئى الواقعى الموغل فى القدم والآنى معًا، فيقول: "الآن أقف على باب السر، كالإله القديم وعضوه منتصب أمامه "، ثم يرتد إلى القلام فيقول: "أو كالقلام حين وقف بقلب النخلة".

فالكاتب يستخدم المحور الموضوعى لبذرة التجربة (الحكاية الأم)، ليدير حوله البنية الموضوعية للرواية على تباين أزمانها باستخدام الاسترجاعات المنفصلة الاستدعائية، التى تكتمل بها الصورة الفنية التى أرادها الكاتب لهذه الحكاية فى تواصلها مع أصلها التاريخى الذى تُعد امتداداً له بدءًا من إله الخصب ووجهة النظر الصعيدية الخاصة تجاهه فى أبيدوس، وحتى المجذوب فى نجع السلعوة، فأهل الصعيد نقروا عن إله الخصب فى أبيدوس عضوه وفى نجع السلعوة اقتلع عضو المجذوب بالباعث نفسه الذى لدى الجانبين، وهو الباعث الخلقى، مع تباين البواعث الخاصة الأخرى، التى يمكن أن يفصلها التاريخ البيئى، كالتخريب فى أبيدوس والاستعانة بالمجذوب لغرس بذرة السلعوة، ثم اقتلاع عضوه بدافع فرط النشوة والتطلع الطاغى من سعاد السلعوة إلى الطيران الذى لا يطيقه الجسد الطينى الثقيل.

ثالثا : صور بيئية

الصور البيئية نمط مميز فى النصوص ذات العلاقة بالبيئة الصعيدية إذ ترصد جوانب مميزة من ثقافة البيئة وعاداتها وتقاليدها الموروثة، وتختلف وجهات نظر الكُتّاب فى الفائدة المرجوة من وراء تلك الصور البيئية المستخدمة فى نصوصهم، فزكريا عبد الغنى مثلاً يميل إلى الرمز والإيحاء، وهو لذلك أعنى بالصور البيئية من البيئة نفسها لأنها قادرة على خلق حالات الإيحاء والإسقاط، وسوف نتحدث بشىء من التفصيل عن بلاغة الإسقاط السردى فى موطنه.

أما عن زكريا عبد الغنى فمن صوره البيئية، قول الراوى مخاطبًا مشتاقًا: "سنبيت معًا فى الجرن وستغنى فى ليالى الربيع المقمرة، ثم تقطع الغناء وتقول: عفريت، عفريت". وهنا تناص مع صيحة الولد الراعى الشهيرة الذئب الذئب، والكاتب يرجو من وراء صورته إلى إثبات البعد الفكه فى شخصية "مشتاق" وظرفه، ليعقد من طرف خفى مقارنة بين أحواله فى الماضى وما يستشرفه من حاله فى المستقبل بعد ما ألم به من مرض ثم ما ألم به من جراء المرض من أمور قاسية على رأسها زواج وهيبة من غيره.

وقد تنوعت الصور البيئية لدى الكُتّاب، لأن الصورة عماد الصوغ الفنى، ودائمًا نجدها قائمة من وراء الكلمات والعبارات، منها الصور الأولية مثل صورة اللجوء إلى بيع الترمس المبلول فى القرى لإعالة الأبناء، فالأم فى قصة زكريا عبد الغنى"جريد النخل العالى"، احترفت بيع الترمس المبلول لتربى ابنها الضابط، كما أنها كانت تبيع بلح نخلاتها وتربى الدجاج والإوز من أجل تعليمه حتى أنها رهنت من أجل ذلك قراريطها الثلاثة.

ومنها أيضًا صور صراخ الموت عند أحمد أبو خنيجر، الذى يقول: "هرولنا بخوفنا القديم من صراخ الموت الذى نعرفه ونعرف نبرته الحادة،،".

وكذلك مشهد موكب زواج وهيبة وتحايل مشتاق لرؤيتها، الذى يصفه زكريا عبد الغنى، فيقول:" قبع مشتاق خلف النخيل، فوق ربوة عند منعطف الطريق، وأقبلت وهيبة فوق الفرس، عند الربوة كشفت عن وجهها النقاب، ورآها مشتاق،"، ومن أبرز الموتيفات البيئية فى هذه القصة الغناء الذى يشتهر به مشتاق، صاحب الصوت الشجى.

وهناك الصور المركبة، وقد كثرت أمثلتها فى نماذج الدراسة، ومن أبرزها صور الزواج، التى تعرض خصوصية المكان الذى تنتمى إليه كل صورة على حدة، فمن صور الزواج عند الكاتب أحمد أبو خنيجر: مشاكسة الشباب للعريس وضربه بالسلُّوف فوق ظهره، كما أنهم يجتمعون حوله واضعين أيديهم فوق كتفه صادحين بالغناء: "والورد كان شوك، من عرق النبى فتح ".

والبنات فى عصر يوم الزفة يقمن بأخذ العروس والذهاب بها إلى بيت الجد تحت الجبل، يحملن معهن صحنين كبيرين مليئين بالفطير المسقى بالمرق، فوقه قطع اللحم الصغيرة، يأكلن صحناً ويوزعن الثانى على أرجاء البيت ويبقين فى دق وغناء ومرح وتهارش حتى الغروب، ساعة نزولهن بالعروس ليبدأ تزيينها.

وينقل محمد محمود عثمان فى قصته (القادمون) صورة بيئية يمكن توصيفها ضمن نطاق الطب البيئى أو الشعبى، إذ يعرض أسلوب علاج لسعة الدبابير، فيقول: "أتذكر جيداً يوم لسعتنا الدبابير التى كنا نتفنن فى اصطيادها واللهو بها، يومها قَفَزَتْ الدرجات فى عجل، وكانت تبسمل وتحوقل، وأحضرت بعضاً من تراب الفرن، وصنعت منه عجينة ووضعتها فوق جلدنا الملتهب، سألناها حينئذ عن فائدة ذلك، قالت: تعلمناه من أمهاتنا، لن يضر إن لم ينفع ".

والعلاج الشعبى سطوة كبيرة على أهل الصعيد لذا كان من المؤكد أن نطالع صوراً تعالج هذا الجانب وتنقل عنه شيئًا من خبرته بخبرة موازية، هى خبرة الرصد،

فمن صور المرض وعلاجه قول زكريا عبد الغني: "كم رقدت مريضة تشع السخونة من جسدها، وأبوها يعالجها بتدليكها بالماء والملح، ويلملم الشمس من رأسها، ثم يعضها في جبهتها ويشد شعر رأسها فتصرخ وتخرج الشمس اللعينة من جسمها ".

ومن أعمق الصور التي وجدتها فيما بين يدي من نماذج إبداعية، صورة الولادة ومشهد موت الأم أثناء وضع وليدها، عند جمالات عبد اللطيف التي عرضت في قصتها (مساء الألوان البهيجة) صورة بيئية مميزة تجمع في طرفيها بين الحياة والموت من أجل الحياة، الانقطاع من حيث الطموح إلى الاستمرار والاطراد،،، فالأم تموت أثناء الولادة في مشهد درامي لم يغفل مفردات البيئة الساكنة (حصير الحلف الجاف، الحوض الأسمنتي، طلمبة الماء)، ولا مفردات البيئة المتحركة (الداية، النسوة من قريبات الأب والأم، ضرب الوجوه والصدور بتوحش، الصراخ)، فالكاتبة تعرض هذا الموقف البيئي اللصيق في حركتين متناغمتين فنيًا، الأولى الموت والأخرى طقس الفجيعة إن جاز لنا التعبير، تقول: " قبل الفجر بقليل شقت أذني صرخة قوية، تلتها صرخات، لا أدري إن كنت هبطت السلم أم أنه انهار تحت وطأة فجيعتي،،، لقيتها ملقاة فوق حصير من الحلف الجاف، ويدها مستندة إلى الحوض الأسمنتي الخاص بطلمبة الماء، وشعرها الأسود الطويل ملقى فوق الأرض، والداية على مقربة منها ويدها مخضبة بدماء أمي،،"، هذه حركة صوغية، تلتها الأخرى، تقول: "امتلأ البيت بالنسوة من قريبات أبي وأمي، ورحن يضربن وجوههن وصدورهن بتوحش، التصقتُ بجوار الباب لم ينتبه لوجودي غير قليلات، صرخاتهن يتطاير منها أسراب من الوطاويط ذات الأجنحة السوداء، تنتشر الظلمة في البيت وتغطي بأجنحتها وجه السماء،،، والداية ما زالت يدها مخضبة بالدماء، تردد بصوت مضطرب: أنا لا أحمل ذنب موتها ".

وتتناسب هذه الصورة مع صورة بيئية مميزة أَعُدُّها مُكَمِّلَة لصورة الموت عند جمالات عبد اللطيف، هذه الصورة هي صورة تحزين الأطفال في الصعيد، التي

وردت عند زكريا عبد الغنى فى جريد النخل العالى، يقول: "ترى نفسها طفلة صغيرة فى غياهب الماضى، تحملها نساء كالغربان إلى وحل البركة، يلطخن وجهها وجلبابها بالطين، يلطمن الخدود ويصرخن مُولولات، لقد ماتت أمها". لكن ينشأ فى الخاطرة سؤال أراه مهمًا: لماذا لم تُحَزِّن نساء جمالات عبد اللطيف الطفلة التى ماتت أمها أثناء الولادة، لعلها الفروق البيئية واختلاف العادات الداخلية لدى أهل الصعيد، أو أن زمن النص عند جمالات لم يتعد لحظة الموت فى رصد هذا المشهد، إضافة إلى أن لكل كاتب رؤيته الخاصة فيما يأخذ عن بيئته وما يترك، ولعل جمالات عبد اللطيف لديها حصافة كبرى فى هذا الجانب، الذى أعده من أبرز سماتها البيئية والإبداعية فى آن، فهى تميل إلى الانتخاب من الواقع لا حشده.

ومن الصور المهمة التى لازمت الصعيد طويلاً يعرض الكاتب زكريا عبد الغنى صورة بيئية للتجارة بالمبادلة وللباعة الجائلين، حيث إن جد الضابط لأمه كان يعمل بائعًا جائلاً، تقول أم الضابط " رحمة الله عليك يا أبى،،،،، كنت تجوبُ القرى،،. تجر حمارًا أعرج على ظهره خُرْج، فى جانب منه ملح وكمون وكسبرة وتوابل أخرى، وفى جانبه الآخر صفيحة " ملوحة صعيدى " تبيع للناس مقابل كبشة من القطن أو كوز من الدرة أو حفنة من الذرة الرفيعة..".

هذه الصورة تنسب إلى الجد العزيمة فى (جوب القرى) والرضا فى (الحمار الأعرج)، كما تعرض صورة من صور المبادلة بالقناديل (قناديل الدرة) والقوالح والحطب والبوص وغير ذلك،،، وهو ما يعد وجهًا من أوجه التكافل أكثر منه تجارة بمفهومها الاقتصادى النفعى المعروف الذى سيطر رأس المال فيه على أية قيم أو سلوكيات أخرى حتى وإن كانت ذات وجه نفعى.

وفى الصعيد معتقدات غيبية راسخة تتولد عنها صور بيئية مميزة لا يمكن تجاوزها، وقد قدم الطيب أديب صورة للبعد الغيبى لدى القرويين فى مجموعته "رحيل السنط"، وأنصع صوره صورة المخلِّص المتمثل فى الرجل ذى العباءة البيضاء الذى

نصح للراوى وخلص القرية من الذئاب التى تغير عليها، فكان عونًا للرجال على تعقبها، ثم يدخل الكاتب بمُخَلِّصه إلى مرحلة الحلول، إذ جعل هذا الرجل يقفز من فوق جواده مسرعًا أثناء مطاردة الذئاب تاركًا عباءته، فيأتى ابن الراوى ليحمل العباءة البيضاء ويمتطى صهوة الفرس إيذانًا بتمام هذا الحلول أو التمثُّل.

مثل هذه المعتقدات الغيبية خلقت صورة أخرى استدعت وجودها بقوة فى بيئات الصعيد، هى صورة المجاذيب، وقد قدم الطيب أديب صورة للمجاذيب فى بيئة من الكسالى والمتقاعسين، يقول على لسان واحدهم: "هذه البلدة موعودة بنجومها وكلما رحل واحد منهم جاء خمسةٌ غيره"، لكنه فى القسم الأول من قصته يشير إلى أن هناك أسباب خفية وراء ذلك أولها الاستسلام للوجوم والاستلقاء فى الساحة وتعاطى الدخان وحبات المدغة المخلوطة بالعطرون،،، كما دارت رواية نجع السلعوة لأحمد أبو خنيجر حول المجنوب الذى وجد مقتولا فى فصل المدرسة، ليستدعى من خلاله التاريخ النصى لنجع السلعوة.

وهو كذلك النمط الذى أتاح ظهور نماذج موازية للمجاذيب، منها صورة ونموذج ضاربة الودع، وقد استخدام محمد محمود عثمان صورة ضاربة الودع فى قصة "أصداف النهر" ليعالج بها قضايانا ذات البعد القومى، لحد وصل إلى المطارحة المباشرة، وهو لجوء للعمق البيئى لمعالجة الظاهر المعيشى بأبعاده الكبرى، يقول الكاتب: "منطقتنا لها خصائصها وتأثيرها ملموس،،، نتعلم ألف باء نتكلم عربى ولأننا نخاف أن نخطئ ننهى كلماتنا بسكون"،،، تكاد تكون تلك العبارات أقل تكلفًا من رد ضاربة الودع فى فقرة أخرى: "لا تستسلم أبدًا حين تراها تائهة النظرات، محلولة الشعر مبعثرة الأطراف، أجر إليها، ومد لها يدك وإن خذلتك قواك بعد الدوران على الأرض حاول أن تنهض"، فهذا الحديث يتعلق بالأمة بعامة والوطن بخاصة،،، وقد اتخذ المظهر البيئى الخاص وهو ضاربة الودع ليكون المعالج لموضوع التجربة المستهدفة فى النص، فلعل صورة ضاربة الودع هى البعد البيئى الأجلى فى هذه

القصة فيما يتعلق بالسمات الريفية التى تستدعى صورة من صور الصعيد فى وجدان المتلقى، لكن هناك من طرف خفى إعلاءً للصورة البيئية وللبيئة المنزوعة منها، بوصفها الرؤية الأوضح الموجهة للحدث والقادرة على التحكم فى مجريات الطرح، ومن ثم يرى الكاتب، ضمنًا- أنها هى أو بيئتها هما الأصلح لحل قضيته التى يتعرض لها.

بلاغة الإسقاط البيئى:

بلاغة الإسقاط من الأساليب الفنية المهمة فى الشعر والنثر على السواء، فهى ميدان لا يدخله إلا من كانت لديه المقومات الفنية الكبرى التى تمكنه من إدارة مستويات الأداء الدلالى بتعددية تسمو به عن الأنماط الأخرى الأولية، ذات البعدين الظاهر والمضمر، ولعل النماذج التى بين يدى لا تفتقر إلى النمط الأول من المبدعين الجادين، لكن لكون هذا النمط من الدراسة بحاجة إلى تكثيف قرائى سأقتصر على نموذج واحد هو رواية نجع السلعوة للكاتب أحمد أبو خنيجر، الذى يضيف كل جزء من أجزاء روايته لحظة تنوير ويلقى بالضوء على اللوحة الكلية التى يعمل الكاتب على استغراق النظر إليها من كل الجوانب، لذا اعتمدت الرواية اعتمادًا رئيسًا على الإسقاط، لكننى أخص ذلك الوجه البلاغى المحكم فى سياق الصورة الفنية داخل للعمل الإبداعى، فمن مميزات الرواية اتساع دائرة البِنيات الاستبدالية والإسقاط وتعدد الصور التى تحمل هذا البعد الفنى، حيث استخدم الكاتب فنية الإسقاط ليُسَوِّغ بها المشاعر والتصرفات الإنسانية ذات البعد البيئى، فمثلاً أسقط على الحيوان الأقربَ له فى تلك البيئة وهو الحمار، إذ جعل من الحمار بنية استبدالية موازية كاشفة لنفسية شعبان الواسع توازى بنية الحديث عن شبقية سعاد ومخاطبتها لغرائز شعبان، فبينما تجر سعاد شعبان إلى تدويل الإشارة الشبقة بينهما يعلق الكاتب بقوله:"الشمس لما رأت الحمار بدأ فى الشهنفة، سلطت عليه دفئها ليسخن، وأخذت تراقبه وهو يدفس مناخيره فى التراب والروث ليشفط من (الصون) رائحة

الأنثى"، فلما قطعت عليهم حديثهم الحذر أصوات خشولة أقدام على الأحمر التى تقترب، قبض شعبان الواسع على عنق حماره الذى أخذ فى النهيق والدقدقة على الأرض بحافريه".

فقد أخذ الكاتب فى نقل العدسة المصوِّرة بين وجدان سعاد وشبقيتها، وذلك على الحقيقة، وبين الحمار واستْعِار وقدة الرغبة فيه على سبيل الإيحاء والإسقاط والإشارة إلى صاحبه، فهذا ما يمكن أن نسميه استعارة تمثيلية أو مجازًا مرسلاً مركبًا، حيث أطلق الحمار وأراد صاحبه، كما تقول البلاغة التقليدية.

يقول الكاتب عن على الأحمر: " رد سلام شعبان المنفلت بحماره بقوة جعلته يأخذ جانب الطريق، وإلا دهسه الحمار الذى يصرخ بالشهوة للأتان التى تبرزت بالشارع"، فالأتان رمز لسعاد التى كانت تستند على باب بيتها، فيمزج مزجًا تامًا بين المشاعر الإنسانية والحيوانية، ويتخذها إشارة يدل بالثانية منهما على الأولى،،

فالكاتب يستخدم الدلالات الإيحائية بحنكة كبيرة، فهو مثلاً فى حديثه عن المزبلة بين على الأحمر وشعبان يعرض صورة بيئية رامزة، يُسْقِطُ من خلالها الدلالة على ما بين شعبان وعلى الأحمر من صلة مشينة، فيقول: "شالا المغراف معًا ودلقاه فى المزبلة، فتصاعد الغبار مغطيًا وجهيهما"، فى إشارة إلى وصم كل منهما بعار صاحبه الذى تشاركا فيه.

كما أن الكاتب يُحكم من خلال روايته صنُع دوائر الاختناق التى تحدق بالبيئة وأهلها ليصوغ الكاتب من منطوقها أجزاء روايته التى تشبه دوائر المد حول حكاية الغريب المقتول فى فصل المدرسة، وقد رمز الكاتب أو أشار إلى تلك الدوائر مرارًا فيقول مثلاً: "وسط حوش البيت الوسيع تمر لفحة هواء ساخنة ينفثها الجبل الطابق على النجع والممسك به من خناقه"، هنا كناية عن سياج التقاليد من الخارج كما أنه فى الوقت نفسه صورة بيئية واقعية تشير إلى تلك المتناقضات التى تحتشد بها بيئة نجع السلعوة.

ويشير كذلك إلى تلك الدوائر عندما خرجت سعاد محتشدة بهواجسها وهمها إلى البركة التى ردمت فيما بعد لإنشاء المدرسة عليها، يقول: "رأت القمر منعكساً فى البركة كرغيف لم يخمر بعد، واضح شحوبه لدرجة جعلتها تفكر أنه مصاب بالاختناق، تناولت حجراً ورمته فى الماء بالقرب منه،،، تقطع القمر إلى دوائر صغيرة، أخذت فى الاتساع، لكن سطح الماء الساكن عاد إلى الهدوء، والقمر إلى التجمع وهو واقع فى القبضة التى لا تريد أن تفكه، أحست سعاد باختناق الدميرة حولها".

فالقمر داخل الماء واقع فى أسر دائرة من دوائر الاختناق كحال الجبل حول القرية ووراء النيل، إذ أن القمر يرتبط بالمدِّ عادة عند أهل هذه البيئة، ووجود الجبل يمنع أهل البيئة من التراجع عن المد، إلا بشروط الجبل نفسه، بأن يصعدوا فوق ربواته وآكامه وتلاله،،.

وكلاهما، القمر والقرية، حالهما ينسحب على نفسية سعاد، التى يستبد بها الضيق، وهو نفسه حال القرية بأسرها، التى ألبستها حالة سعاد حُلَّةً من الصمت.

ومن الرموز الكبرى فى النص التى أجرى عليها أحمد أبو خنيجر إسقاطًا مهمًا: نخلة الجدة التى تُعد الوجود المادى المستمر للسلعوة، ورمزاً لامتداد وجودها فى النجع بعد مغادرتها، فالكاتب يصف تلك النخلة بأنها: "تطل على النجع كله، أينما تكن تراها، بأى بيت، بالمدرسة، بالجبل، بالنهر، دائمًا حاضرة أمامك بجريدها الهائش وبلحها الذى يهز الريق ويجريه،،، صيرت الأرض تحتها بوراً لا تصلح للزرع، تنبت بها الحشائش القصيرة،،".

كما أن الكاتب جعلها ذات حمولة دلالية ترتبط بالجنس وترتبط بسعاد، كما ترتبط بالمَنَعَةِ وشِدَّة المِرَاس، فتلك النخلة قد ركبها من قبل خمسةُ رجال فنزلوا قبل أن يصلوا إلى منتصفها حيث يفقدهم تمايلها الشديد اتزانهم، والسادسُ كان أبو مشيط معلم محمود القلام الذى وصل إلى جريدها، ورفع بلطته ليقطع بها أول

جريدة لكنه "ضب قدمه بالبلطة"،، أما السابع فهو محمود القلام الذى كان يرجو منها ما لا يرجون، كان يرجو قلبها الذى يمنحه القوة الحقيقية التى تمكنه من ستر عُرْيِيْه: عرى اليمن، وعرى الحاجز الذى يمنعه عن سعاد، لكنه يسقط عنها بعد أن يَتَعَرَّى لسعاد التى تجلَّتْ له فى كامل زينتها عند قلب النخلة تغنى له "إن جيتنى يا حبيب"،،.

نماذج بيئية:

ولعل أهم ما يلفت النظر فى نتاج هؤلاء الكُتَّاب بعامة، أن الشريحة الاجتماعية التى اعتنوا بها، وبتصويرها كانت تلك النماذج البيئية المجردة أكثر من كونها بيئات محددة ونماذج بعينها، وهو الأمر الذى حول البيئة المجهرية الصغيرة إلى بيئة نموذجية تمثل تمثيلاً دقيقًا البيئة الرئيسة التى تنطلق منها، أو تلتقى بها فى خصيصة ذات عمق، وهو ما يتماس مع نظرية (هيبولت تين) التى ترى - من بين فرضياتها - أن " فى كل مجتمع أنواعًا من الناس، وفى كل نوع أناسًا متشابهين فيما بينهم: يَتَّحِدُون فى أحوال ميلادهم ونشأتهم، ويتفقون فى مصالحهم وحاجاتهم وأذواقهم وعاداتهم وثقافاتهم، كما يتفقون فى بواطنهم، فإذا رأى المرءُ واحداً منهم فقد رآهم جميعًا"(٨)، وقد تنوعت النماذج التى قدمها كُتَّابُنَا هنا، ومن بين تلك النماذج:

(١) نموذج العاشق

(مشتاق) هو النموذج الذى أتاحت شخصيته للكاتب زكريا عبد الغنى استغلالَ جانب شوق العاشق، فى تطعيم النص القصصى بتعبيرات غنائية، مثل:

أبيض سويسى

يملا الباط ومشرع

ومثل:

بعد بيتنا ببيت كمان،،

حلو ساكن من زمان

ومثل:

تحت الشجر يا وهيبة

يا ما كلنا برتقان،،

مما أسبغ على القصة بُعدًا رومانسيًا، صار في قمة أدائه وتأثيره في المتلقى عندما مزجه بالبعد الدرامي لتجربة القصة التي تُمَثِّل حالة ارتقاب الفقد والموت، فلما تحقق له الفقد بزواج وهيبة لم يكن على قائمة الانتظار سوى الموت، ويموت مشتاق عشقًا بعد أن يغنى باسم وهيبة ويصرخ باسمها مرات، ثم يسكت إلى الأبد.

(٢) الصعايدة

قدمت الكاتبة جمالات عبد اللطيف صورة للصعايدة في المدن، فهم يعملون في مهن حقيرة، لا يهمهم إلا بَذْل قُوَّتِهِمْ في مقابل أجورهم الزهيدة، ففي قصة (كف مريم)، تشير الكاتبة إلى أن أبا الراوية يعمل في مجارى القاهرة وكأن الكاتبة تؤكد الفكرة التي طرحها الكاتب محمد عبدالمطلب في قصة "الرجل الذي دفن وجهه في جريدة الصباح"، حيث ينظر بعين شخصيته الرئيسة إلى الصعايدة – في بيئة النص – نظرة غير إيجابية، فهذا الرجل المتوحد الذي اعتاد أن يشرب شايه بتمهل في الشرفة كل صباح، وهو يقرأ الجريدة، هادئًا قبل أن يستيقظ أبناؤه وزوجه، نرى الكاتب يستدرك واصفًا مفاجأته في صباح النص وباعثها، قائلاً: "لكن في هذا الصباح، رأى العمال الذين يرتدون الملبس الصعيدى (السروال الطويل والفانلة الملونة

والشال الذى كلح لونه ملفوفًا فوق الرأس) يغرسون فؤوسهم فى أرضية الشارع ويخرجون باطنه ويُكوِّنون مرتفعًا من الطين والتراب اللين،،، وقبل أن يستوعب المفاجأة ارتفع صوتهم بشكل جماعى يغنون أغنية عن الصبر والزمن الغدار"، فهؤلاء فى الواقع ليسوا (صعايدة) حسبما يؤكد المؤلف تبعًا لنظرة بيئة النص إليهم، إنهم (عمال)،،، وهؤلاء العمال يرتدون الملابس الصعيدية، ويفتح الكاتب قوسين تفسيريين ليوضح للمتلقى ماهية الملابس الصعيدية: السروال الطويل والفانلة الملونة والشال الذى كلح لونه ملفوفًا فوق الرأس،،، وهى نظرة سلبية تجاه النموذج، تلك النظرة تحمل وجهين، أولهما عرض الكاتب للنظرة البيئية فى المدينة تجاه هؤلاء العمال، والآخر هو رفض الكاتب الضمنى لهذا النموذج الذى ترك أرضه فلاحًا ليصير عاملاً، وهنا تجرنا المقارنة إلى لون من ألوان الإسقاط حققه الكاتب فى نصه، فالصعايدة يحرثون الأرض لتنبت زرعًا وثمرًا وحياة بينما هم فى المدينة يحرثون الماء.

(٣) الوافدون

وكما أن أهل المدينة ينظرون إلى الصعايدة نظرة ليست دائمًا إيجابية، فإن أهل الصعيد أيضًا ينظرون نظرة ليست أقل سلبية إلى الوافدين، بل على العكس من ذلك، فالصعيدى يهاجر إلى المدينة بحمولته الثقافية المحتشدة بالتقاليد والعادات والقيم التى لا تهاون فيها، بينما الوافد من المدينة لا يحمل معه إلا الملل والضيق والنفعية التى تريد ثمنًا سريعًا لقبوله بالبيئة المجحفة لابن البيئة المفتوحة، وقد رصد الكاتب أبو خنيجر هذه الرؤية النفسية - نعم هى نفسية بالضرورة - تجاه الوافد فى جزء "علشان أنا غريب"، فيعيدنا إلى تلك النفسية ذات الجذور العميقة لدى أهل الصعيد، تلك النفسية التى ترى فى الوافدين ثلةً من اللصوص والمنتفعين، لكن أبو خنيجر كان فى صياغته قاسيًا على هؤلاء الوافدين، عندما رأى أن الهلافيت الذين يَدَّعُون الجنون، عندما يميلون على الزروع بالأخذ أو البيوت بالمسألة، فهم يسرقون، ثم يؤكد ذلك بقوله

"نعم يسرقون"، ويعلل ذلك بأن الأراضى ضيقة والبيوت فقيرة، وعلى الرغم من ذلك فهؤلاء الناس كما يقول: "لا يتورعون عن خطف ما تصل إليه أيديهم، نحن لا نعرفهم وهم لا يستأذنون".

(٤) الغريب

نموذج الغريب يرتبط غالبًا، عند أبناء الصعيد، بالمجاذيب ومواسم الحركات الصوفية، وهى بالضرورة مواسم ترتبط بالحصاد، لكن الكاتبة جمالات عبد اللطيف فى قصة "التميمة"، جعلت موسمًا مغايرًا لغريبها، وتلتقى مع أحمد أبو خنيجر فى ملامح من صورة الغريب وسماته الشخصية فكلاهما يعنى بالتراب والبخور، فتقول جمالات عبد اللطيف: "فككت رباط الكيس،،، كان مملوءًا بالتراب المطهر، ممزوجًا ببخور الصندل"، لكن غريب جمالات عبد اللطيف كان يعنيه من التراب والبخور ألا يصلا إلى النهر، لأنهما التميمة التى ستعيد للنهر طهارته، وتبطل سحر الغريب سىء النفس، والأمر عند أبى خنيجر يكاد يقترب من تميمة جمالات عبد اللطيف فى الهدف، وإن اختلف فى الإجراء، فالغريب بِنَثْر التراب والبخور ليعين السلعوة على التناسل، وحقيقة الصورة تدور حول مصر التى تحمل هموم الوطن العربى، وانفراط العقد فى المرحلة الحديثة، لدى الكاتبين،،

(٥) شخصية العجوز

فى قصته "الحكيم مات"، يلتقط الكاتب زكريا عبد الغنى، شخصية بيئية كانت كثيرة الدوران فى بيئاتنا الصعيدية، هى شخصية العجوز الفكه، الذى يُعَدُّ نادرة من نوادر القرية، فشخصية قصة "الحكيم مات" هو أحمد أبو حسين خال جد الراوى، عجوز تجاوز المائة من العمر يتعمم بعمامة كبيرة، لم يذكر أحد فى قريته أن رآه مرة

بغير الجلباب الأزرق، أقدامه مفلطحة لا تعرف مداسًا أو مركوبًا، مشققة، يدوس بها الطوب والأشواك، يتوكأ على جريدة خضراء، دائمًا خضراء، يتسلق النخل، يمص القصب في شمس الشتاء، ويقطع الحبل بأسنانه، تزوج من سبع نساء، ويتتبعه الكاتب في كادرات وصور منفصلة متصلة، هدفها عرض أبرز مواطن الإدهاش في حياة أحمد أبو حسين إلى أن يذهب للطبيب للمرة الأولى فصدموا هناك بموت الطبيب، وهو الأمر الذى جعل أحمد أبو حسين ينهار ويردد: "الحكيم مات"،.

وهنا إيحاء مميز بانكشاف حتمية التغيير، فلن يخلد أحمد أبو حسين، مهما عاش فمآله للموت، في عصر يموت فيه الطبيب المعالج من العلل، وفي مضمار التغير نلتقي بشخصية عبد الهادى التى صاغها الطيب أديب وجعل منها مقياسًا لمدى سيطرة التغير على القرية، إذ نجد عبد الهادى على الرغم من كل هذا التغير حوله، لما يزل يصارع فروع السنط، ويعيش في بيته الصغير، ويملأ ماء شربه في البلاص من النيل البعيد، ويعود منه حاملاً البلاص فوق كتفه، يعرج بقدميه الحافيتين، يحتطب ويبيع الحطب، ولا يبيعه إلا بثمنه، فيرفض زيادة من يزيده، حاول ابن أخته العائد من الخارج رفاعي ابن يحيى أن يدخل إليه التغيير بوساطة إهدائه بطانية جلد النمر وصُرَّة صغيرة بداخلها قطعة صوف وقطعة شاش وباكو شاى سيلان خشن، لكنه رفض الهدية، وبالكاد ارتضى بمقترحهم أن يشترى البطانية بعشرة جنيهات ليستبدلها بلحافه الذى أكلته القرضة،، العجيب أن هذا الرجل على الرغم من شراء البطانية لم يرضخ للتغيُّر، إذ مات صبيحة اليوم التالي، كما مات الأخ في قصة زكريا عبد الغني "غرفة صغيرة من الطين" بعد أن رفض بناء المسلح والحديد.

(٦) كنوز

الأم كنوز في قصة "كنوز" لزكريا عبد الغنى، هى البيئة المفقودة لدى الكاتب، وهى في الواقع الأم بالمفهوم القومى الانتمائى، فهو يشير إلى أمومة الثقافة العربية

التى نشأ عليها أطفال الأجيال القديمة، على بابا والأربعين حرامى، الأميرة والأقزام السبعة، علاء الدين والمصباح السحرى، تلك الحكايات التى كانت تؤنس وحدة الراوى وتقربه أكثر من أمه كنوز كما كانت تفعل حكايات الأم فى قصة طيور خضراء، وفيهما يحتضن الطفل أمه بحنان جارف حتى ينساب من عالم الحكايات السحرية إلى عالم النوم،،، يقول الكاتب: "وفى الصباح يحاول أن يتذكر كيف انساب من عالم الحكايات السحرى إلى عالم النوم"، فعالم الحكايات هنا هو البديل الموضوعى للحيوية بينما عالم النوم هو عالم السلبية والتقاعس وانحسار الدور الذى ترفل فيه ثقافتنا وأمتنا العربية، ويعين الوصف المكانى الكاتب على صياغة الهدف الدلالى للتجربة، فالبطل قادم من الخارج (أى ظاهر المدينة) بحثًا عن أمه التى تقيم فى بيتهم القديم، وقد ذهل عنه، فالأم تسكن بيتًا صغيراً فى حارة ضيقة أولها ميدان واسع به حنفية مياه،،، وهو لم يجد البيت بيُسر،،، إنما تخبط فى الدروب بحثًا عن بيتهم الصغير الذى تعلو بابه حدوة حصان وفردة حذاء صغيرة،،"، فلما وجدها اجتهدت أن تخرج من بين شفتيها كلمة "الشنطة"، مثقلة بالإعياء،،، وقد اجتهد فى البحث عن تلك الحقيبة فإذا بها مكتظة بالكنوز: حى بن يقظان، الزير سالم، عنترة بن شداد، سيف بن ذى يزن، الظاهر بيبرس، قصص الأنبياء، أبو زيد الهلالى، فيروز شاه، كليلة ودمنة.

فلما وجد هذه الكومة إلى جانبه، يقول الكاتب: "انبثقت الحقيقة أمامه، سافرة،،، أدرك أن أمه قد ماتت"، وهو أمر عقلانى أراد به الكاتب مكاشفة الذات بفرضيات الواقع، لكنه عاد ليتساءل مع شخصيته، هل ماتت أمه حقًا، ولا يجيب قولاً وحسب، لكنه يجيب إجابة إيحائية أيضًا: "مد يده إلى قصة حى بن يقظان، وقال: أمى لم تمت،، ثم فتح الكتاب واستغرق فى القراءة"، وهنا يرد الخاتمة إلى البدء فحى بن يقظان بيئة مضادة لعالم النوم الذى تسرب من عالم الحكايات السحرية إليه، وكأنه يعود للحياة مستهدياً فيها بفطرته بعد أن كان يشق طريقه فيها بعون أمه ممسكًا بطرف جلبابها، فهنا تنتاص دلالى بين النهاية ومضمون رواية حى بن يقظان، وفى هذه القصة قدم الكاتب بُعداً آخر للبيئة عنده.

(٧) سعاد

تُعد سعاد فى رواية "نجع السلعوة" لأحمد أبو خنيجر، امتداداً حقيقياً مصرحاً به فى متن الرواية للسلعوة زوج جدهم الكبير، لكن المؤلف لم يُصرِّح بهذه الصيغة الإبدالية (سعاد السلعوة) ونسبتها الامتدادية، إلا بعد أن قطع شوطاً كبيراً من مسيرة المتن الروائى، فى (ص٤٦)، قال: "ضحكت سعاد السلعوة لما رأت عينه الضاربة إلى الاحمرار تعج بالشهوة،،، فكت طرحتها وهرشت رأسها كأنها تقلب فى حيلتها أو تفكر بالجدة البعيدة - السلعوة - التى احتالت على جدهم وجرته نحو جُحرها،،."، فالشهوة واصلة تربط بين السلعوة الجدة والسلعوة الحفيدة، والكاتب فى التصريح بِكَوْن سعاد سلعوة، لم يكن وليد اللحظة النصية، بل جاء بعد تمهيد إشارى متباين النسب، بدأ عند "شجرة عنب المَيِّتين" حيث قابلت فى طفولتها جدتها فرأتها بالعين ذات السواد الرائق والبياض الضارب نحو الاصفرار، ذلك الإرث الذى ورثه عنها رجال ونساء النجع (ص٢٧)، بعد هذا اللقاء بسنوات طويلة بدأت تحدث تداخلات قيمية موضوعية بين الشخصيتين سعاد والسلعوة الجدة، فبدلاً من مشاركة أهالى النجع السمة العامة لنسل السلعوة، إذا بسعاد بعد ذلك يشار إليها على سبيل التخصيص والتعيين بأنها أصبحت تشبه السلعوة (ص٣٥)، ثم أكد الكاتب ذلك (ص٤٦)، وصعده إلى المرحلة النهائية التى أزال فيها علاقة المشابهة وحولها إلى علاقة إبدالية كلية، بدل كل من كل: سعاد السلعوة.

رابعاً: التغير الاجتماعى

قَسَّمَ علماءُ الاجتماع المجتمعَ إلى عنصرين متراكبين هما "البناء الاجتماعى" وهو يهتم بشروط وجود المجتمع، و"التغير الاجتماعى"، وهو يهتم بالحركة المستمرة للمجتمع نحو التطور والتغير، ويعد ما سبق إثباته وطرحه هنا من قبيل الساكن

الاجتماعى، أى القسم الأول، سننظر الآن فى القسيم الثانى لبنية المركب الاجتماعى وهو الجانب الديناميكى أو التغير الاجتماعى الذى يعنى تلك التحولات والتبدلات التى تحدث فى التنظيم الاجتماعى، أى التى تحدث فى بناء المجتمع، ووظائف هذا البناء المتعددة، فالتغير مظهر من مظاهر التطور الثقافى والاجتماعى، كما أنه يعنى - على وجه العموم - الانتقال من حالة معينة إلى غيرها أو من مستوى معين إلى مستوى جديد، ويتضمن هذا التغيير التقدم والتقهقر، وقد لا يتضمن لا هذا ولا ذاك، بل يتضمن تغيراً موضوعياً يكون بمثابة دوران الشىء حول محوره.

وقد اهتم كُتّابنا بالمجتمع بعامة، وبلحظات التحول الصغرى بخاصة، وكان للمجتمع عندهم من الأهمية ما جعلته مقدماً على الإنسان، ولم تكن نماذجهم البيئية مجرد رموز تتحرك، لكنها شخصيات من لحم ودم، لها أمانيها التى تتصادم مع الآخرين، وهنا يكمن سبب الحرص عندهم على عنصر الصراع الذى يمثل منطقة جذب واستثارة المتلقى، وفى الوقت نفسه، حاولوا رصد الأسباب الداخلية للتغير المحدث فى النموذج الاجتماعى، وإن اختلف نوع الصراع ودرجته، فهناك صراع عنيف، وصراع راكد، وصراع غير مكتمل، وللصراع بنية درامية متصاعدة تشتمل على المدخل والعقدة ولحظة التوتر، وجملة الأمر أن الصراع هو محاولة سيطرة نسق ما، على نسق آخر، واحتوائه نفسيًا أو فكريًا أو سياسيًا أو اجتماعيًا، فمثلما تتصارع الأفكار، وتتصارع الأشخاص، كذلك تتصارع البيئات.

ولأى مجتمع نموذجان للتغير، المجتمع المتوافق، والمجتمع القائم على حتمية الصراع، وقد حفلت النماذج التى بين يدى بصور منوعة لهذين النموذجين، لكن مع تغليب الصراع على التوافق، وما ذاك إلا لشدة رسوخ القوانين التى كانت تحكم المجتمع فى الصعيد، ودخول التغير إليها كان ينظر إليه مجتمع الصعيد نظرة خلقية سلوكية، لا حضارية تطورية، الحد الذى جعل من نماذج التوافق نفسها نماذج صراع مضمر، كما فعل محمد محمود عثمان، الذى يُعد نموذجه المتوافق نموذجًا للنكوص

الاجتماعى والارتماء فى الماضى بشروطه التى فى رأسها المُضِىّ نفسه، إضافة إلى الثبات المادى له، بوصفه غير قابل للتحول أو التغير لانقضائه، فهو ذكرى حقيقية أشبه بحلم.

وقد قدم محمد محمود عثمان نموذجًا لتغير المجتمع المتوافق فى قصة (جدار لم يكتمل) إذ عالج التغير الاجتماعى فى بيئته ذات الملامح الريفية التى هى بالضرورة بالنسبة له بيئة الصعيد، من خلال عينى الراوى الذى قضى ثلاث سنوات طويلة منزوعًا عن حضن أمه وبيته الصغير بمدينته الهادئة،،، فلما عاد إلى الوطن كان لما يزل محملاً بذاكرته القديمة، وأعانه على ذلك، تلك النسمة العالقة بالجو، التى تحمل طزاجة التربة المزوجة بالماء، تلك التى كان يحلو له أن يسميها "عبير الأرض"، الذى كان يتلذذ باستنشاقه،،، وهو لون من الأمل يبعثه الكاتب فى وجدان المتلقى، قبل أن يفرض عليه مشاركته فجيعته، فى رؤية الوجه الجديد للبلدة، التى آذنت بالاقتراب، فدفعته للتعجب "كم تغير المكان"، وهو للآن متشبث بالأمل، لأنه يرى أن التغير مكانى وحسب، ومن مظاهر هذا التغير المكانى: "طغيان المساكن المتناثرة على الأرض الزراعية التى كانوا يتنسمون هواءها فى صبيحة أيام الجمع وليالى النقاش الساهر،،".

ويبدو محمد محمود عثمان أكثر هدوءًا تجاه هذه المشكلة التى عالجها من قبل رفيقاه زكريا عبد الغنى والطيب أديب، فبينما اكتفى محمد محمود عثمان بالرصد حوَّله الكاتبان الآخران إلى صراع قيمى، لكنه أيضًا كوَّن وجهة نظر تجاه هذا الواقع الجديد، وربما وراء هدوء محمد محمود عثمان هذا أمنه القيمى وطمأنينته تجاه تقاليده، فهو رجل حافظ أهله على بيئتهم وهو مثلهم عائد إلى جذوره وبيته القديم، فكان راصداً من الخارج لأن واقعه الداخلى لم يطله التغير، كما طال الواقع الخارجى، فيرى محمد محمود عثمان عنصراً من عناصر الواقع الخارجى وهو الإسفلت، ويكتشف أنه متشقق، بينما عندما أطلت أمه عليه من النافذة، بعد أن قرع

الباب، رآه وجهًا يقينيًا لن تأخذه دوامة التغير أو تلحق به محنة التبدل، يقول الكاتب: "شق طريقًا متكسر الخطوات، على الإسفلت المتشقق، كان يستشعره بكل حواسه القديمة، ووقف على مقربة من ذلك المبنى المحاصر بالبنايات الملونة وأصوات الأنغام التى لم يألفها من قبل والمنبعثة من المتاجر المجاورة واهتاجت مشاعره، واقتربت من جدران البيت، ومرر عليه راحتيه برفق وليونة، ثم ضغط عليه بشدة، وطرق الباب، فأطل ذلك الوجه اليقينى الذى كان مطابقًا للصور القديمة،،، وجه أمه،،."، من هنا تتضح ملامح الأمل الذى بثه محمد محمود عثمان ليكشف فى النهاية أن التغير لن يثبت طويلاً، بل ستعتريه التشققات، بينما الأصل ممثلاً فى التقاليد والقيم، هو الأبقى، ذاك الذى يجب علينا أن نبحث عنه دومًا، ونعود لنرتمى فى أحضانه، بوصفه ملجأ من ضوضاء الواقع وتخبطاته،،، وربما يريد الكاتب أن يقول فى قصته "جدار لم يكتمل"، إن جدار القيم والتقاليد والماضى هو الجدار الذى لم يكتمل فى بناء الواقع المتغير الجديد.

ويلتقى أحمد أبو خنيجر مع محمد محمود عثمان فى استخدام قيمة الجد، والبكاء من خلالها على اللبن المسكوب للقيم وجماليات الماضى، فيُعَرِّض بسلبية البيئة فى روايته ويصرح بأنها تتحدث عن زمن الخصاء.

وهناك نموذج آخر للتغير الاجتماعى، عند الطيب أديب، ناجم عن الهجرة الخارجية، فالهجرة لون من ألوان التغير الاجتماعى، حيث إن هذه الهجرة أفرزت واقعًا جديدًا لدى من عاد راجعًا إلى القرية، فالعائدون إنما رجعوا بوجوه مختلفة، عادوا يشيدون المنازل العالية ويعلقون فوقها أطباق الدش العريضة، ويسهرون حتى الصباح أمام التلفاز، واستتبع ذلك تغيرًا فى الطبيعة المحيطة: "الجاموس لم يعد يرعى فى بقايا الحقول، والعصافير الملونة هجرت الأشجار ولم تعد تصدح فوقها،،."، فالطيب أديب يتعرض للهجرة من القرية، واصفًا من قاومها بأنه كأشجار السنط، يقول: "ما زلت كما أنت يا عم عبد الهادى، تقاوم كأشجار السنط، وأقرانك هجروا

القرية، بعضهم رحل إلى المدينة ليعمل فى مصانعها، والبعض الآخر هاجر لبلاد النفط، وتنكروا لأيام السنط".

بخلاف العائد لدى محمد محمود عثمان (فى: جدار لم يكتمل)، وزكريا عبد الغنى (فى: كنوز)، فكلاهما عائدان يبحثان عن أصولهما، عائدان للقيم الاجتماعية والتقاليد الراسخة، وإن واجههما التغير الاجتماعى.

التغير القائم على حتمية الصراع:

أما النموذج الثانى، فهو نموذج المجتمع القائم على حتمية الصراع، بفعل التناقضات الداخلية، وليدة عدم الاتساق بين البنية المجتمعية القائمة، وما يطرأ عليها من تغيرات، وقد عرض كُتّابنا مجموعة من الأنماط التى تندرج تحت هذا النموذج، من بينها نمط "صراع القيم"، فتغير النموذج الاجتماعى يتم من خلال التحول أو الصراع البيئى، وذلك على أحد مستويين، إما داخلى، وهو صراع الذات مع الذات، أو صراع الذات مع نموذج اجتماعى، وقد يكون الصراع خارجيًا بين بيئة وبيئة، أو توجه اجتماعى وتوجه اجتماعى آخر، وقد حفلت أعمال هؤلاء الأدباء بمثل هذا اللون من التغيرات، وسوف أتناول هنا الحقلين المشار إليهما فى مستوييهما الداخلى والخارجى:

الصراع الداخلى:

يبدأ الصراع الداخلى من الوجدان الفردى صعوداً نحو العلاقات الاجتماعية داخل البيئة، لذا سأعرض نماذج للصراع فى مطلعها الصراع الوجدانى، وهو من النماذج التى دارت بوعى مقتصد لدى بعض كُتّابنا، ومنهم أحمد أبو خنيجر فى مشهد الزفة التى كانت على غير عادة النجع صامتة، يقول الكاتب: "بالكاد نقتلع

أرجلنا من الأرض، ونحن نسير باتجاه بيت جدنا الكبير"، وكأن هذه الخطوات التى بالكاد تُقْتَلَعُ من الأرض هى الماضى والحاضر والمستقبل، تلك المسافة الزمنية الممتدة ما بين بيت الجد والمدرسة، فبيت الجد الكبير لما يزل يدل على انتمائهم إليه، على الرغم من أنه لم يتبق منه سوى حجارة قليلة مرصوص بعضها فوق بعض، جعلته يبدو كجحور الثعالب، لكنها أيضًا أثر يدل عليه، تقول لنا: إن جدنا سكن هنا، لما جاءت الشوطة وأخذت النجع"، فهذا هو الماضى كما يراه المؤلف، أما المستقبل فيتمثل فى المدرسة، ذلك البناء المقام فوق التبة، بعد ردم بركة النزّة، يقول: "سيذهب عيالنا إلى المدرسة التى نراها الآن بأم عيوننا"، فهو يجد فى المدرسة متنفسًا استطاع أن يكسر الجبل، فبعد العمل بردم البركة ومساواة التبة بالأرض اقتطعوا من الجبل على قدر الإمكان،،، وهو لون من التحدى السافر، بينما الحاضر يتمثل فى هذا الصمت المطبق، الذى بدأ عند عودة محمود القلام من حرب اليمن، ثم ثنى بسعاد خطيبته، بعد الفيضان وغرق أمها وهلاك حظيرتها ودمار بيتها (بيت الجد)، فلما صار القلام وسعاد متعادلين فى الصمت والذهول، النجع كله كان يشعر بأن له دخل فيما جرى لسعاد، كما أن النجع الكبير (القومية العربية) له دخل بما جرى لمحمود القلام فى اليمن، لذا جرًا معًا النجع إلى هوة الصمت،،، فكان الأنسب لإحياء عرس محمود القلام وسعاد هو الصمت.

وبعد نموذج الصراع الوجدانى ينبت نموذج آخر من نماذج الصراع الداخلى هو الصراع القيمى بين أفراد البيئة الواحدة، وفى قصته: "غرفة صغيرة من الطين"، يقدم زكريا عبد الغنى لونًا من ألوان التغير الاجتماعى، الذى يرصد صراعًا بين قيم التطور والقيم الموروثة محاولاً تقديم نمط التغير الأفقى داخل البيئة الواحدة، ففى غرفة صغيرة يعرض الكاتب لنا مدخلاً للتغير الاجتماعى نحو البيئة الأم، إذ تحكى عن صراع بين أخوين، يُريد أحدهما أن يهدم منزل العائلة، ويعيد بناءه بالمسلح، بذريعة أن: "كل الناس قد فعلت هذا"، بينما الأخ الآخر يرفض ذلك معولاً على هؤلاء

قائلاً: "هانت عليهم الديار،، هان عليهم الطوب والطين وعروق النخيل وجريده،،،،، معذورون أيها الناس،،، اثنان يفهمان ما أقول،، أبى وزوجتى رحمهما الله،،"، هذا الأخ يسمى زمن أبيه وزوجه "الزمن الجميل" وهى تسمية تحمل بالضرورة تسمية مناقضة لزمن النص، وهى "الزمن القبيح" الذى تَنَكَّر فيه الناس لأرضهم وحياتهم، فبنوا فوق الأرض الخضراء بيوتًا من الأسمنت والحديد،،، وسافروا بعيداً عن الأرض والأهل، يقول: "كانت الحياة فى بلادنا جميلة، حتى سافر الرجال، تركوا الأرض والزوجات والأولاد وسافروا،،، بعدهم حزنت الأرض، وخلعت شالها الأخضر، وعادوا للزوجات بالذهب، وصاروا يغرسون فى جسد الأرض خوازيق الأسمنت والحديد".

وكما عاد الراوى الرافض – فى نقطة المرور – إلى زحام المدينة وضجيجها، عاد الأخ الرافض إلى الأرض التى ظل يتشبث بقناعاته نحوها، لذا غادر الحياة فى زمنها القبيح،،

ويُعالج الطيب أديب الموضوع نفسه، حيث هجر الأعمام البيت الكبير فى قصة "جدتى والحلم"، ليشيدوا بيوتًا من المسلح، بينما الجدة تمسكت بالبيت الكبير رافضة الكهرباء والمسلح، ويستخدم الكاتب العبارات الإيحائية فى معالجة قصته، للدلالة على التغير الاجتماعى، يقول: "نخرج من البيت بعد أن خيم الظلام"، وكأن التحول الذى شهدته البيئة الريفية فى الصعيد، هو بمثابة الظلام على الرغم من دخول الكهرباء، لذا يلجأ الراوى إلى موروثه ليستعين منه بآية الكرسى يقرؤُها وهو ينتظر جده الذى لم يعد يأخذه تحت عباءته،،، هنا استعانت تلك الشخصية البيئية بموروثها، ويلتقى الطيب أديب هنا بزكريا عبد الغنى فى قصة كنوز، لكن الطيب أديب يحاول الاضطلاع بفعل مادى فيعدو بشخصيته إلى البيت، فيفصل الكهرباء عن المنزل، ويجمع إخوته الصغار حوله، إلى أن يأتيه أبوه، وينهره، ويسلمه للنوم، ومع ذلك يجد مؤازرة من الماضى، لأنه مؤمن به، فيأتيه جده فى منامه يمسح فوق رأسه ويقول: "لازم تلم الشمل"،،، فاستيقظ فى الصباح فزعًا خائفًا من أبيه وأعمامه الذين هجروا البيت

الكبير إلى بيوت الكهرباء والظلام،،، إنه خائف من مواجهة سلطة التغيير التى اغتالت الماضى.

وإذا كان محمد محمود عثمان قد تصالح مع الماضى فازداد أمله أو تصوره للمنعة من هدير التغيير، فإن الطيب أديب أراد أن يتصدى للتغير، فكما اضطلع بطله فى قصة "جدتى والحلم" بمحاولة التغيير، نجد الراوى فى قصة "الثعالب"، يتصدى للثعالب التى تعمل على خراب جنينة جده، لكنه فشل فى مهمته فى نهاية القصة، إلا أن الاضطلاع بالفعل يُئيل إلى النجاح فيه، وإن كان ذلك على المدى الطويل،،.

ومن خلال نمط الصراع القيمى نفسه، قدم الكُتّاب نماذج للتغير السلوكى والقيمى، ففى قصة "البلح ألوان"، يقدم زكريا عبد الغنى قيمة من قيم الحياة فى الصعيد، قيمة يقدمونها على أية مشاعر أو عواطف فردية، هذه القيمة الجماعية تعلمها أهل الصعيد كأنها شرائع لا خيار لهم فى الاستمساك بقوانينها وإعلائها حتى وإن أفقدتهم من يحبون، وهو ما دفع ببهية إلى إطلاق النار على السمان لأنه رآها من فوق النخلة وهى تستحم عارية، على الرغم من أنها تعرف أنه سيصبح عما قريب زوجها، وأنه يحبها، وأنها هى نفسها تبادله المحبة، وقد قالت له يوماً من وراء الباب الموارب: "سأنتظر،،"، وترفض كل من يتقدم لخطبتها من أجله، أما قتله فأمر مختلف لأن السمان لم يسر على سنة مجتمعه الذى يوجب على من يُهم بتسلق النخل أن يهتف صائحًا بصوت مرتفع: "يا ساتر"، حتى تأخذ النساء فى دورهن حذرهن، الطلقة أصابت كبد السمان فصاح،،، ثم مال رأسه إلى الوراء، وترك النخلة، وهوى إلى الأرض، ويقى لبهية أمر تستكمل به موقعة استرداد كرامتها وكرامة مجتمعها: "بصقت فى أعقابه بصقة مشحونة بأقصى أنواع الكره".

وفى قصة "جريد النخل العالى"، يقدم الكاتب نفسه صورةً تجمع بين الافتراق القيمى بين طوائف المجتمع فى الصعيد، يقول: "بدا ذلك النادى على شاطئ النيل،،، متألق الأضواء، يزخر بجموع متباينة من الحاضرين،،، نساء متبرجات ومحجبات،

بعضهن التفقن بملاءة، وبعضهن التفقن ببردة، بعضهن سافرات الوجوه، وبعضهن أخفينها حياء ومراعاة للتقاليد،،".

فهو يصل مباشرة إلى هذا الافتراق على الرغم من التعايش المكانى بين أهل تلك المدينة الصغيرة، هذا التداخل القيمى بين المتناقضات، كان وليداً طبعياً للتحولات الاجتماعية التى رفعت الضابط من وحل البركة إلى السماء بين النجوم، ومن هش الذباب من حول عينيه لتستقر نجوم صفراء متألقة على كتفيه،،، فمن كان يصدق أن طفل الأمس المتجول تحت النخيل يقتات البلح المتساقط يُصبح اليوم ضابطاً يزف إلى بنت المأمور،،.

هذا التغير الاجتماعى استتبعه تغير قيمى فى السلوك والتقاليد، للحد الذى تنكر فيه الضابط لأمه، فى المجتمع الجديد والإطار البيئى ذى الشروط المغايرة لبيئته الأولى، حتى تنكر لأمه التى انزوت فى ركن قصى من الصفوف الأخيرة متلفعة ببردة تخفى وجهها تقديساً للتقاليد العريقة التى يقام عرس لنقض بنائها، أو ما سماه الكاتب "صعود الأجيال"،،

ويُعد نموذج الضابط فى قصة "جريد النخل العالى"، من أنجح نماذج التغير التى قدمها الكُتَّابُ فى مجموعتنا هذه، حيث إن زكريا عبد الغنى أدار الصراع بحنكة فنية عالية، استطاع أن يطعم تجربة التحول بنقاط تنوير من الماضى، كان لها فعلها فى توجيه استقراء المتلقى للنموذج المطروح، وقد امتد الصراع البيئى عنده ليشمل جل مظاهر الحياة، بدأ من النساء المتخالفات المتناقضات، ما بين سافرة ومحجبة، وحتى اللغة التى صارت علامة على هذا الافتراق والتخالف: "تحدث معها بلهجة قاهرية، ولكنه لم يستطع اتقانها كل الاتقان فخرجت بعض الكلمات عن نطاق سيطرته، وجاهدت أن تخفى ابتسامتها حيال ذلك"، إنها ابتسامة السخرية التى تؤرخ للفروق الطبقية والبيئية بين الضابط وزوجه ابنة المأمور، التى يختلف ميدانها عن ميدان زوجها الضابط فى هذا الصراع، فبينما الصراع عنده بين القرية والمدينة،

اتسعت رقعة الصراع بين يدى ابنة المأمور لنصل إلى الصراع الثقافى بين الشرق والغرب، فهى تحب الموسيقا الغربية، وترى أن الموسيقا الشرقية إما نواح وإما طبل وزمر،،..".

هذه الصراعات أدخلته في جملة من التناقضات مع نفسه بينه وبين سلوكياته، فكما قبل الموسيقا الغربية مرغمًا، بدأ يتساهل فيما لا يريد، حتى إنه بعد أن تقاعس عن زيارة أمه المريضة وهى تُحتضر، إذا به يقيم لموتها سُرادقًا فخمًا، وقف فيه كطاووس يتصنع الحزن والوقار، بينما عيناه ترصدان كل قادم، فإن كان عظيمًا انتشى بالرضا والكبرياء، وإن كان غير ذلك صرف عنه عينيه، وتلقى العزاء معه كل من هو على شاكلته.

وفى إدارته للصراع أخذ زكريا عبد الغنى بعداً آخر فى قصة "جريد النخل العالى"، حيث بث فى نفوس المتلقين الأمل بالرحمة التى تعنى عدم طغيان الجانب المادى والنفعى والتبدل السلوكى فى القرية، فبعد أن توفيت أم الضابط وتباهى ابنها الضابط بالعزاء المهيب، كان الأطفال يغرسون أمام قبرها فى مدخل القرية جريد النخل الأخضر،،، ليجعل من هذه الخاتمة التى تشرق بالأمل خاتمة لمجموعته التى حملت الاسم نفسه، وهو ما يُعد نمطًا وليداً من الصراع ينبت فى المستقبل بين هؤلاء الأوفياء الصغار والطاووس الجاحد ذى السلطة، سوف يديل دولته ليعيد لقيم البيئة حياتها وفاعليتها، ويبعثها خضراء كجريدهم المغروس فوق جسد الأم الميتة، أو بمعنى آخر سيأتى من يكتشف أن هذه الأم برغم موتها لم تمت كما فى قصة كنوز للكاتب نفسه.

الصراع الخارجى (صراع البيئات) :

من أبرز أساليب المعالجات البيئية عند زكريا عبد الغنى، رصد مظاهر الصراع بين الريف والمدن المستحدثة فيه، فى سياق عرض صور للتغير الاجتماعى الذى طرأ

على الصـعيد، فـقـد قدم فى قـصـة "نقطة المرور عند حدود المدينة" صـورة من صـور صراع التغير الاجتماعى فى الصعيد، بين الريف والمدن المستحدثة حوله، وقد بدأت القصة بتجسيد لغوى للهدف الموضوعى، إذ استخدم الكاتب ألفاظًا لغوية شديدة الدلالة والإيحاء على موضوع التجربة، قال: "انفلتت العربة الميكروباص، وارتفع صوت الكلاكس، وتمايل الركـاب،،"، فدلالات الانفعالات والميكروباص والارتفاع والكلاكس والتمايل، كلها توحى بما يود الكاتب طرحه من نفور بيئى، وقد ضم الكاتب إلى جانب براعة الاستخدام اللغوى فى الاستهلال البراعة ذاتها فى تكرار جملة: "اليوم يوم السوق"، مشيراً إلى نمط الحياة المادية فى المدينة.

وإذا تجاوزنا اللغة إلى الموضوع عند زكريا عبد الغنى، نجده فى تتبع الراوى للفلاحة السمراء، وانقياده لفكرة تتبعها دون رَوِيَّة أو حدود للفكرة، أن ما جعله يركب الميكروباص الذى ركبته دون أن يعرف إلى أين يتجه،،، ليس شبقًا أو استهتاراً، بل هو استلاب بيئى لصالح الشخصية البيئية المضادة لشخصية زوجه، وتلك الريفية تعد المنقذ له من أعدائه الثلاثة: "زوجه والساعة والمدير"، كما أنه يرتبط بالقرويات رباطًا وجدانيًا أساسه القرية التى تعيش فى وجدانه، وتأخذه إليها أحلامه حيث الطفلة السمراء التى تتقافز "أمامه فى الحقول، تضحك وتجرى".

ويُجسِّد عداءَه للمدينة التى يعيش جحيمها بقوله: "لاح ثغرها الباسم بين الركاب، فود لو يقبلها، تراجع الزحام وتباعدت الضوضاء وشعر بوزنه يخف، وتراخت اليدان اللتان تطبقان على رئتيه،،."، إنه صراع حقيقى بين المدينة والريف، بين الفطرة والافتعال والتصنع، فبينما هذه الريفية تتراءى له فى صورة محببة، ينظر إلى زوجه وكأنها مانيكان، وأغمض عينيه عندما رآها تمشط شعرها أمام المرآة،،، كما يفر من الضوضاء والزحام،،، فما إن غادر حدود المدينة، حتى شعر بخلاصه من الثقل الذى يجثم على صدره،،.

وهذا التغير قد يأخذ غالبًا صورة المقارنة الضمنية أو الصريحة بين البيئتين المتصارعتين، كما فى قصة "كف مريم" التى تكشف كاتبتها السيدة جمالات عبد اللطيف عن علاقة من الدهشة بين القاهرة وبيئتها، فبينما تعرض صورة الأم المستَكينة بقولها: "جلست أمام عين الفرن، تنتظر الخبز حالما ينضج، تقلب طرف جلبابها الفقير وتجفف وجهها وعنقها،،"، نجد الراوية تأخذ الرضيعة عن أمها التى جلست أمام الفرن، وتأخذ معها مجلة ملونة كان قد جاء بها عمها من القاهرة، جاعلة من المجلة بنية بدلية فهى تراها صورة من صور القاهرة نفسها التى أخذتها من بيئتها وحقولها ورعاية أختها الرضيع: "أخرجتُ المجلة وجعلت أستطلع صورها، مبهورة كنت بما أطالعه، وجوه النساء كقوس قزح، الألوان،،، سيقانهن العارية، وصورهن المكشوفة،،، أوَكُلّ نساء المدينة هكذا؟،،"، سؤال ألحقته بحدث مميز هو الفجيعة التى تتسم بها بعض أعمال جمالات عبد اللطيف، إذ أزعجتها صيحات الفلاحين "ذئب،، ذئب"، وكأنهم ينتزعون عينيها من على صفحات المجلة الملونة، ويوقظونها من حلمها الملون لتجد مريم قد اندفعت داخل دغل القصب فالتهمها الذئب ولم يتبق منها سوى ثوبها وكفها الصغير،،، وهذه الصورة يمكن مقارنتها بمشهد اختطاف المرأة الشريرة للطفل فى قصة "غروب منتصف النهار"، الذى يحمل فى بنيته المضمونية أيضًا إشارة إلى الحضارة الوافدة.

وكما أن هذه المقارنة تتم أفقيًا بين البيئات، يتضمن الصراع الخارجى لونًا من الصراع الرأسى بين البيئات التاريخية، ففى الجزء الأول من فصل الفيضان، فى "نجع السلعوة" يعرض الكاتب أحمد أبو خنيجر حكاية حول مقطوع العضو، فى هذا المقطع يضع بذرة الرواية التى سيتعهدها فى المقاطع والفصول التالية بالرواء والنماء شرحًا وتفسيراً واستدراكًا وإيحاءً، حتى يكتمل له البناء الدلالى لروايته، هذه الحكاية تتواصل مع أصلها التاريخى الذى تُعد امتداداً له بدءًا من إله الخصب، ووجهة النظر الصعيدية الخاصة تجاهه فى أبيدوس، حيث نقروا عنه آلته، وصولاً إلى المجذوب فى نجع السلعوة.

فخلاصة بذرة الرواية أن مجذوبًا حط فجأة فى نجع السلعوة، وتوقف عند الموردة "لما رأى الحريم رائحات وعائدات من بحر النيل بجرارهن، فتوقف وأدخل يده داخل هلاهيله وأخرج ذكره لهن،،، فما كان من سعاد بنت خليل التى كانت أقربهن إليه، إلا أن تفلت عليه وشتمته،،، رآه على الأحمر وكان عائدًا بحماره المحمل بالطمى من عند البحر،،، ترك حماره ورفع السلف وجرى نحو الرجل،،، شرب من الهواء وقاسه بالسلف فوق ضلوعه"،،، هذه الحكاية التى تعد اللبنة الرئيسة للرواية استدعاها الكاتب بعد صرخة الموت التى أخرجتهم إلى المدرسة ليروه ممدداً فى قلب الفصل، يرقد عاريًا تمامًا، مقطوعًا عضوه.

خامساً: البعد الثقافى للبيئة

البعد الثقافى للبيئة من الأمور المهمة التى يحملها الأديب عن بيئته ويتلمسها دارس هذا الأدب، وحظوظ الكُتّاب فى الحمل عن بيئاتهم متفاوتة فمنهم من تعنيه الحكاية فيكتفى منها بالحدث المفرغ عن أية قيم معرفية خاصة بمجتمعه، ومنهم من يحمل عنها ويتخطى ذلك إلى البحث وراء ذلك البعد واتخاذه قضية يعالجها فى نص خاص بها، وفى هذا الجانب يلتقى محمد محمود عثمان مع زكريا عبد الغنى والطيب أديب فى العناية بالبعد الثقافى للبيئة، هذا البعد يتمثل عند محمد محمود عثمان فى الجد الذى هو معادل رمزى للكُتّاب فى قصة "حين يحكى جدى"، وفى الأم كنوز عند زكريا عبد الغنى، وفى نقاط متفرقة عند الطيب أديب، أما البعد الثقافى الجزئى فهو متناثر فى أعمالهم مثل المصطلحات البيئية والعلاج أو الطب الشعبى، ومثل البنيات الثقافية الاجتماعية كقوانين طلوع النخل واحتساب حرمات البيوت تحتها، وهناك أمور ومظاهر ثقافية أخرى احتشدت بها كتابات كُتّابنا الذين يصدرون عن معرفة بيئية عميقة وحقيقية بالصعيد وحياته، ومن مظاهرها العادات التى تمثل نبعًا رئيسًا للمعرفة البيئية، ومن تلك العادات المرتبطة بقيم راسخة جعلتها البيئة سببًا لما اعتادت

عليه: جمع الحيوانات والطيور فى الحظائر والزرائب، ويوضح الكاتب أحمد أبو خنيجر سبب ذلك بقوله: "راحت ناحية الزريبة لتلم دجاجها ومعزاتها خوفًا من الذئب والثعلب وابن الحرام"، فهؤلاء الثلاثة هم أراجيف أهل تلك البيئة، وهو وعى بيئى أنتج من قبل المشائم الثلاثة والأثافى الثلاثة ومن قبلهما المستحيلات الثلاثة، فهذا الجمع على هذا النحو للمرغوب والمرهوب هو عقيدة ثقافية راسخة فى الوجدان العربى منذ القديم.

وقد تكون المعرفة البيئية معرفة إجرائية اعتاد أهل تلك البيئة استخدام تعبيرات فى مواقف معينة أشبه بِرُقْيَة بيئية أو ما شابه ذلك، وهى نمط مميز من أنماط الوعى البيئى، والدليل على ما يملك من قدرات معرفية، فمثلاً عند زكريا عبد الغنى، تقول الأم للابن ليلة عرسه: "اقرأ السبع آيات المنجيات، ثم اهنأ بعروسك يا ولدى".

ولعل من أبرز أنماط الوعى الثقافى فى بيئة الصعيد الحكايات، لذا لقيت الحكايات اهتمامًا كبيراً من الكُتّاب: زكريا عبد الغنى – محمد محمود عثمان – الطيب أديب – جمالات عبد اللطيف – أحمد أبو خنيجر، وساق محمد محمود عثمان مثلاً صيغة إنهاء الحكى، حيث تقول عنده الحكاءة: "توتة توتة حلوة ولا ملتوتة"، فلو قال الأطفال ملتوتة ترد عليهم "احكوا انتوا الحدوتة"، وإن قالوا"حلوة" قالت:"بكرة نرجع ونكمل الحدوتة"،،، وهذا الجزء المتعلق بالآلية الشعبية لإنهاء الحكى ذائعة مشهورة، لكن النادر حقًا ولم أقرأه عند كاتب من قبل هو استهلال الحكايات، إلا أحمد أبو خنيجر، الذى نص على استهلال بيئى مدهش، وبالتالى كان يجب رصده فى سياق عمل أدبى، حيث "تجلس خضرة الداية وتقول: فيه، فيرد العيال المتجمعين حولها قائلين: الله فيه، فتشرع فى الحكى: كان جدكم الكبير راجل بتاع سفر،،".

لقد كانت لتلك البيئات رؤية خاصة تجاه الحكايات التى تعد الحامل الأول لأخبارهم وأخبار أسلافهم فى تلك البيئات، كما كانت لهم استراتيجية بيئية للتعامل معها بعامة والمشين منها بخاصة، يقول أحمد أبو خنيجر: "،، هذا ما حكوه بعد أن

هدأت الحكاية وبدأت تأخذ طريقها نحو النسيان كغيرها من الحوادث والحكايات التى تمر بنا، ونحن لا نريد لها أن تبقى"، أما ما يريدون له البقاء فيسبغون عليه صيغًا فنية مشوقة ويدرجونه فى سياق الليالى وعلى قارعة المجالس، ويجرونه على الألسنة، فيبتدر واحدهم أخاه قائلاً: فيه، فيجيبه: الله فيه، فتدور الحكايات لتصير فى كل دورة أرسخ وجوداً فى المجتمع وأكثر بقاء وقوة.

بقى لى أن أُلحِقَ بالحديث عن المعرفة البيئية أو البعد الثقافى للبيئة داخل النص، حديثًا عن أبرز المظاهر الثقافية لبيئة الصعيد، وأغناها وأكبرها أثرًا فى نفس المتلقى، ألا وهو اللغة البيئية وبلاغتها وكيفية تعامل الكُتّاب معها واستمدادها فى نصوصهم وتأثرهم بها، وأجد أن أبرز قضايا هذا الجدول البحثى مشكلة المصطلح البيئى، الذى كان فى الواقع مشكلة الجميع إلا أحمد أبو خنيجر، الذى برز من بين مجموعة الكُتّاب الذين تناولتهم الدراسة، فى تسمية الأشياء والوحدات بمفرداتها البيئية، لكن جمالات عبد اللطيف سقطت فى فجوة استبدال الوصف بالمصطلح، كما سقط أيضًا محمد محمود عثمان، الذى لم يُسَمِّ "رماد الفرن"، باسمه فى قصته "القادمون"، وإنما أطلق عليه لفظ "تراب"، على الرغم من فصاحة لفظ "رماد"، يقول: "أحضرت بعضًا من تراب الفرن"،، فقد استعاض محمد محمود عثمان عن المصطلح البيئى بمصطلح بديل وإن كان مستخدمًا فى هذا الموضع لدى البيئة، إلا أن المصطلح البيئى الأصلى أحق بالاستخدام، وهناك لون آخر من ألوان التعامل مع المصطلحات البيئية نجده فى قصة "معادلة"، التى تعرض من خلالها جمالات عبد اللطيف صورة بيئية مميزة لدى أطفال الصعيد هى الجواد الجريدى، فتقول: "يتسللان خارج البيت، يمتطيان جريدة منزوعة السعف يخترقان الطرقات المظلمة الضيقة، وجوادهما الجريدى قد امتثل لهما تمامًا"، فجمالات عبد اللطيف هنا اكتفت بالوصف عن التسمية الاصطلاحية للجريدة منزوعة السعف بينما نجد الكاتب أحمد أبو خنيجر أرسخ قدمًا بيئيًا منها فى كتاباته إذ يسمى هذه الجريدة المنزوعة السعف بـ(السِلْف)، والسِلْف هو جريدة النخل بعد تشذيبها ونزع السعف عنها، وبتر طرفها النحيل.

وتحتشد رواية نجع السلعوة بمفردات بيئية ذات دور وظيفى مميز فى بناء الرواية وخلق الجو البيئى، وتيسير استحضاره وتلقيه، ومن هذه المفردات، "العُمْرَة" وهى وعاء توضع فيه الحاجيات، و"الحاصل" غرفة فى البيت، و"السَّعْن" وعاء من الجلد، وهو الذى يخض اللبن بداخله، و"الموردة" وهى فى الأصل منطقة الدرك الخاصة بالقبيلة، فلا يعبرها أحد إلا بعد دفع رسوم الطريق، ثم استعارتها الذهنية الشعبية فيما بعد للدلالة على بوابة الصرف التى تتحكم فى جريان الماء داخل المصرف من نقطة إلى نقطة أو موردة إلى موردة، ثم صارت علماً على المجرى المائى نفسه.

ومن الألفاظ التى استخدمها أحمد أبو خنيجر لفظ "البحر"، وهو لفظ يسمى به النيل تارة ويوصف به أخرى، فيقال أيضًا بحر النيل، وهو فى الأصل يطلق لدى أهل الصعيد على كل ماءٍ يجرى.

ومن تلك الألفاظ أيضًا لفظ "الدميرة" وهو لفظ بيئى يُتَّخَذُ بوصفه مصطلحًا يطلق على أيام الفيضان.

ومن المفردات البيئية أيضًا مفردات المهن مثل "القلام" الذى هو علم على مقلم النخل أو قاطع الجريد.

ويستخدم أبو خنيجر فى روايته للتحية البيئية "أَمْسِيتُو"، وهى تحية مسائية.

تلك المفردات موجودة ولكن بكثافة أقل لدى زكريا عبد الغنى، حيث نجد فى مجموعته عدداً من المفردات البيئية التى تشير إلى الصعيد من قريب وهى غالبًا ما تكون داخل نسق تعبيرى، فوسيلة المواصلات من محطة القطار إلى القرية هى الركوبة، والليل يحتشد بالعفاريت، وفى حقل القمح السنابل فى الجرون.

وكما استعان الكُتّاب بمفردات بيئية استعانوا كذلك بتعبيرات بيئية مميزة لا تفتقر إلى البعد البلاغى المميز والمثير أحيانًا، فعند زكريا عبد الغنى تقول الأم للعروس: "سلَّمتِك ضنايا والضنا غالى، أمانة عليك تخلى بالك منه"، الضنا والضنا

غالى كلها تعبيرات بيئية، لكن تسليمها والتأمين عليها يدخل إلى حيز جماليات الاستخدام البلاغى، ومن التعبيرات التى استمدها زكريا عبد الغنى من البيئة ووظفها توظيفًا جماليًا أيضًا، قول الأم: "قلبى على ولدى انفطر وقلب ولدى علىَّ حجر".

أما الحديث الحقيقى عن البلاغيات البيئية فلن يستقيم إلا بالرجوع إلى ما تضمنته رواية السلعوة لأحمد أبو خنيجر الذى تستخدم بيئته على نطاق واسع أساليب بلاغية من تشبيه وكناية واستعارة وغيرها، فمثلاً نجده يقول: "رأت القمر منعكسًا فى البركة كرغيف لم يخمر بعد"، ويقول أيضًا: "ينتظرون هدير الفيضان الذى يشبه الجمل الهائج حين يضرب قُلَّتَه"، التعبير فى المثالين ليس مجرد تشبيه عادى بل هو تشبيه مركب الطرفين "القمر منعكس" يشبه "رغيفًا لم يخمر بعد"، أو إفراد المشبه وتركيب المشبه به "هدير الفيضان" يشبه "الجمل الهائج حين يضرب قلته"، ومن التعبيرات البيئية أيضًا قول أبو خنيجر: "النيل السنة دى محمر عينيه"، وهو كناية عن قوة الفيضان المرتقب.

وإذا توغلنا فى جنان الجمال التعبيرى لبيئة أحمد أبو خنيجر سنلتقط من التعبيرات البيئية المميزة قوله: "شرب من الهواء وقاسه بالسِّلْف فوق ضلوعه"، وهو تعبير بيئى أعتقد أن أحمد أبو خنيجر نفسه نقله عن البيئة التى تكتظ تعبيراتها بالمجازات والاستعارات والتجاوز الدلالى، دون تدخل فى صياغته.

ولكن هذه المعرفة البيئية قد تعد سببًا مهما وراء التدخل المعرفى فى سياق النص، بوساطة الكاتب الذى يرى نفسه بالضرورة أرفع درجة من مجتمعه، فيتردى دون أن يشعر فى الترفع عن تجربته الفنية لا الموضوعية، وبذلك يجيز لنفسه ما أُحب أن أسميه "اقتحام حرمات النص"، أو التدخل المعرفى.

مآخذ صديقة:

من أبرز المآخذ التى يمكن التقاطها بيسر لدى جل كُتَّابنا عدم التناسب، وهو ما يُعد مشكلة حقيقية فى الثقافة العربية بعامة، بدءًا من التناسب اللغوى بوهم الالتفات

من فعل لفعل أو من ضمير لضمير وحتى التناسب الأدائى، أنكر أن بلزاك كان ينزل إلى الشوارع ويسأل الناس عن معلومات دقيقة حول تاريخ المكان ويقيس بنفسه وقفات شخصياته وما يقابلها، فإذا وقف الشخص هنا سيرى هذا ولن يرى ذاك، لذا كانت أعمال هؤلاء الرواد بمثابة مجسمات وجدانية يسهل تمثلها ومن ثم تلقيها والانفعال بها، ومما لاحظته عند كُتَّابنا التساهل فى هذا الجانب، فمثلاً جمالات عبد اللطيف تقول: "لطمنى على وجهى لطمة قوية،،، أشعلت نيران الألم فى الشق الأيمن من وجهى"، لماذا التحديد الاتجاهى (الأيمن)، ومن المفترض أنه الشق الأيسر، إلا إذا كان مدرس الدين أعسر، وهو الأمر الذى يمكن للكاتبة أن تدعيه، لكنه سيظل ادعاءً لا يملك مفتاحًا لقلب المتلقى وإن اقتنع به عقله، لكن هناك وجه جمالى لهذا الأمر يتعلق بدلالة المضمون القيمى لشخصية مدرس الدين واتجاهه (كنت أفضل لو جعلته المؤلفة مدرس الفلسفة مثلاً)، فهو أعسر العقل، لكن الكاتبة لم تكن تقصد إلى ذلك لأنها لم تشر إليه من قريب أو بعيد، ولم تومئ أو تشر إلى ذلك.

ولعل من وراء حدوث هذه السقطة التناسبية الرغبة المقدرة فى الاستقصاء، وهو لون من ألوان التجمل الصياغى الذى يتحول أحيانًا عند جمالات عبد اللطيف إلى لون من ألوان التنكر البيئى، تقول مثلاً: "كان صغيرى،،. يتلهف للانطلاق فوق العشب عدواً"، فالعشب فيما أعرف هو نباتات عشوائية تنمو فى البرارى، بينما الحقول تنمو فيها نباتات محصولية أو عشبية مقصودة تُسَمِّيها البيئة الحشائش، وكلها مسماة مثل البرسيم وغيره،،.

ويأخذ عدم التناسب مظهراً معرفيًا، سلبًا، حيث يستغل الكاتب خلاء ذهن المتلقى، ويحشد داخل البنية النصية أنماطًا معرفية ينسبها للبيئة على غير ما يطابق الواقع الحقيقى للبيئة، فمثلاً عرض أحمد أبو خنيجر مخاوف سعاد من عدم إتمام زفافها على محمود القلام الذى يشغلها شرود ذهنه الدائم بعد عودته من حرب اليمن، ومن مخاوفها أيضًا الفيضان والفرح الذى هو فى مهب الريح، ولى أن أتساءل هنا:

كيف مرر الكاتب على نفسه، أو يحاول ذلك مع قارئه، أن أهل النيل كانوا يتحاشون أيام الدميرة، فلا يقيمون فيها الأفراح ولا يضربون لها موعداً في هذه الأوقات لأنها أوقات مستحيلة،،.

وقد تكون البيئة نفسها وراء سقوط الكاتب فيما نراه مأخذاً، كحال زكريا عبد الغنى الذى تسيطر عليه روح الحكاء فى بعض قصص مجموعته جريد النخل العالى فيعالج القصة كأنها بنية شفهية، هذا المأخذ يعد أثراً بيئياً إيجابياً من مجتلبات البيئة الصعيدية، تتوقف درجة إيجابيته على مدى قدرة الكاتب على توظيف هذا الأثر فى نتاجه، فهو لذلك إيجابى عند زكريا عبد الغنى، وقد لا يكون كذلك إذا استخدمه غيره، حيث وظفه زكريا عبد الغنى توظيفاً مميزاً فى القصص التى نهجت هذا النهج.

ومن المآخذ المهمة التى واجهتنى فى نصوص هؤلاء الكُتّاب عدم الثقة فى حصافة المتلقى، لذا يحوم الكاتب حول استظهار ما أضمره النص، إلى أن يواقعه، لذا لم أر أحمد أبو خنيجر موفقًا عندما يرتد فى نهاية الرواية إلى التصريح المكشوف الذى يفسد على المتلقى متعته الفنية، وبخاصة فى كشفه عن اتجاه الدلالة، حيث يقول: " كأنى أقرأ فى سفر الأيام والأحوال، فأرانى الجد القديم بحزنه القديم يصير مطروداً يبكى فوق جبله لحاله وحال عياله الذين صاروا يتامى، واليد الغريبة تمتد إليهم تخطفهم واحداً إثر واحد، تغيبهم بعيداً دون فهم أو مقابل، أى مقابل يعادل أرواحهم التى تضيع".

ثم تقترب نظرته الكلية أكثر لتنصب على جزء مهم بالنسبة له ولروايته فيتحدث عن مصر وشأنها فى حروبها من أجل العرب فى فلسطين واليمن،،، فيقول: "رأيتنى بهلاهيلى أجرى متتبعاً قدرى المربوط بى، والمربوط أنا به، لأقدم جسدى لهم، للحظات من العنف والألم التى تسكت غيظهم، تهدئ من الدماء القاسية التى تغلى لما يروح واحد منهم ولا يعود، كأن لذتى أن أعوضهم، أقدم بدنى، كل ما أستطيع،،".

لكن هذه المآخذ التى هى الآن كجبل الجليد العائم فى المحيط لا يظهر منه إلا القدر اليسير، لا أجدها شيئًا أمام ظاهرة خطيرة، هى التدخل المعرفى.

التدخل المعرفى:

التدخل المعرفى فى سياق النص، على الرغم من أنه يُعد أحيانًا، بل كثيراً، نقطة ضعف فى البناء الفنى لدى بعض النصوص، إلا أنه ضعف نتج عن قوة، فلا يحدث إلا على يدى كاتب لديه قدرات فنية كبيرة، لكنه يتعجل الأمور ويريد أن يتفوق فى الرؤية على راويه، أو نصِّه الذى هو نتاج فكره هو نفسه، ومن أبرز الكُتَّاب الذين يقتحمون على أنفسهم نصوصهم الكاتب أحمد أبو خنيجر، الذى تتعدد مظاهر تدخله المعرفى فى سياقه الروائى، ففى الفصل الثالث من "نجع السلعوة" يدخل الكاتب بمسماه فى النص فيتقبله المتلقى، لكن الذى لا مسوغ له هو فرض سلطاته الثقافية على النص، فمثلاً تسمية الكلاب بأسماء الرؤساء استلب من البعد الفنى للشخصية التى استهل الكاتب عملها بالفِلاحة، وكأنه يريد أن يُقْحِم البعد المعرفى للكاتب، ويشير قاصداً إلى نفسه من طرفين، أحدهما التصريح السياقى بالمسمى (أبو خنيجر)، والآخر هو الطرف الخفى الممثل فى حرصه على تسمية كلابه بأسماء الرؤساء، حتى وإن أشار فيما بعد إلى أنه رجل موظف "يهمه أن تكون هدومه نظيفة ومكوية"، لكن ليس بالضرورة أن تكون كلابه مسماة.

وقد يأخذ التدخل عنده اتجاهاً معرفيًا تاريخيًا، أو أيديولوجيًا، يقول الكاتب: "كل الظروف مهيأة لأن يلتقيا،،، امرأة لم يكن نصيبها من الحياة إلا الامتثال لقدرها، والاستماع الرائق إلى جدتها السلعوة، ورجل وحيد، يتوه مع نفسه فى البلاد، أو تتوه البلاد داخله، كإله مشرد أو كنبى بلا أتباع،،" هذا التشبيه الأخير وبديله الاختيارى كإله أو نبى يعد تدخلاً معرفيًا من الكاتب يكشف عن اتجاه ثقافة الكاتب وأيديولوجيته، لم يكن له الحق فى فرضها على النص ومن ثم على التلقى.

وقد ينم عن هذا التدخل لفظ واحد، يكون قادراً على انتزاعنا من جنة التلقى إلى جحيم القراءة المفروضة، فأحمد أبو خنيجر وجمالات عبد اللطيف كلاهما يتدخل بتعليق من خارج المستوى المعرفى لشخصياته، حتى وإن كان من داخل النص، فأحمد أبو خنيجر أحياناً يحفر فجوة ظاهرة بينه وبين النص والمتلقى، من خلال عملية الطرح، يقول: "لكن ما حدث يجعلنا نفكر بذكاء الطبيعة الفطرى المتمثل فى الفيضان". هنا لفظ "المتمثل" قام بالدور نفسه الذى سيضطلع به لفظ "بسبب" عند جمالات عبد اللطيف، فى حديث الداية حيث تدخلت الكاتبة معرفياً فتحول الأداء من المستوى الفنى إلى المستوى المعرفى، إذ تقول: "أنا لا أحمل ذنب موتها، لقد وضعت الولد ميتاً بسبب اختناقه بالحبل السرى الملتف حول عنقه"، وربما هذا التخارج يرجع إلى استخدام لفظ "بسبب" ثم مستوى أسلوب عرض السبب، فلو قالت: اختنق الولد فى بطنها، مثلاً لكان أقرب إلى المستوى المعرفى للداية، فالقصة بينما تطرح الحديث بلسان الداية، لكنها تستخدم المستوى المعرفى للكاتبة.

وأخيراً أرجو أن تكون نظرتى إلى النصوص، فى بعدها البيئى المتعلق بعرض مؤثرات الصعيد فيها وافية، وأن يكون اجتهادى قد وصلكم صادقاً كما صغته، وأن ينظر المتلقى إلى عملى هذا نظرة مخلصة فهو نسيج حاكته المودة وصبغة الإخلاص.

إحالات وأسانيد:

أولاً: الإشارات المرجعية:

١- عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم، (ص٥٠)، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٩م.

٢- انظر، أفلاطون: الجمهورية، ترجمة د.فؤاد زكريا، هيئة الكتاب،القاهرة ١٩٨٥م (مواضع مختلفة)، وانظر، أرنست باركر:"النظرية السياسية عند اليونان"(٢/٦١ ـ ٦٨)، ترجمة لويس إسكندر، مؤسسة سجل العرب، القاهرة١٩٦٦م، ود.إمام عبد الفتاح: أفلاطون والمرأة، (ص٥٢)، حوليات كلية الآداب ـ جامعة الكويت١٩٨٦م، (حولية: ١٢، الرسالة: ٧٥).

٣- عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم، (ص٥٠).

٤- استقيت هذه المفاهيم من الصراع بين أنصار مذهب "المنهج الوظيفى" للنص الأدبى وهو مذهب مجاوز للبنيوية، وأنصار فلاسفة المنهج التوليدى الذين يميلون إلى وصف النصوص الأدبية بأنها نظام لغوى، [انظر، د.صلاح فضل:بلاغة الخطاب وعلم النص،(ص٤٨ـ ٤٩)، و(ص٧٣ ـ٧٤)، الكويت،عالم المعرفة ١٩٩٢م].

٥- انظر، الباحث: نقد البنية عند عبدالقاهر الجرجانى، (ص٤١٩)، مجلة علامات فى النقد، ج٢٣، مج٦،(الناشر: النادى الأدبى الثقافى بجدة) ذو القعدة ١٤١٧هـ – مارس ١٩٩٧م.

٦- الظاهرة: هى استشراء نمط ما منظوراً إليه من حيث كونه كلياً، بنية ومضموناً معًا. أما المظهر فهو الهيكل الخارجى منظورا إليه بوصفه شكلاً دون اهتمام بالمحتوى المضمونى داخله.

٧- د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، (ص ٥٤٨ ـ ٥٥٩)، ط٣ـ دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٤م.

ثانياً : النماذج المصدرية للدراسة:

١- أحمد أبو خنيجر: نجع السلعوة (رواية)، أصوات أدبية (٢٨١)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة: فبراير ٢٠٠٠م.

٢- جمالات عبد اللطيف: كف مريم (مجموعة قصصية)، (د. ب).

٣- زكريا عبد الغني: جريد النخل العالى (مجموعة قصصية)، ط٢ - مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٦

٤- سعيد رفيع: البربونى يتجه شرقًا (مجموعة قصصية)، ط١- نفرو للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٥

٥- الطيب أديب: رحيل السنط (مجموعة قصصية)، ط١ - مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٣

٦- محمد عبد المطلب: ثرثرة رجل طموح (مجموعة قصصية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نادى الأدب المركزى، سوهاج ٢٠٠١

٧- محمد محمود عثمان: البيوت البعيدة (مجموعة قصصية)، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣

المكانان الجمالى والإبدالى

فى نماذج قصصية من صعيد مصر

المقدمة :

تتنوع صور المكان واستخداماته لدى كُتّاب الصعيد، نتيجة لعمق علاقتهم بالأمكنة ولخصوصية بيئاتهم المكانية فى الصعيد، تلك التى تركت فى أدبهم آثارًا جلية ودفعت نتاجاتهم بمؤثرات ذات سلطة فارقة فى تصنيف النصوص مكانيًا، فجاءت أعمالهم مصطبغة بخصوصية مكانهم الذى ينتمون إليه وأخص من هؤلاءِ الأجيالَ الأكبر سنًا من المبدعين، تلك السلطة المكانية التى تجاوزت أهل الصعيد، وفرضت شروطها ووسمت بميسمها كتابات أدباء ليسوا من أبناء المكان كما هى الحال فى كتابات (يحيى حقى) الذى نستطيع أن نصفه بأنه حبيس تجاربه فى الصعيد.

لقد تفاعل كُتّاب الصعيد مع الأمكنة تفاعلاً منتجًا، تمخض عن عدد من الكتابات الموجهة ذات الفنية العالية فى نتاج النص ومدلولاته، من خلال مرآة الحيز المكانى الذى ارتبطت حياتهم به، وقد ترك المكانُ فى أعمالهم الأدبية سماته من خلال مؤثرات عميقة كان لها دورها المقدر فى بناء الكاتب والمكتوب.

وسوف تتناول هذه الدراسةُ المكانَ من خلال النماذج القصصية التى عمدتُ فى جمعها إلى استخدام منهج أرجو أن يكون تبريره واضحًا هنا، هو المنهج الانتقائى: لدراسة القصة الفنية ذات الطابع غير التقليدى، أو بمعنى أدق القصة بعد شيوع النظرية الجمالية وتطبيقاتها ووعى الكُتّاب بها، ثم ملاحظتهم لأهمية المكان واختلاف رؤيتهم لأدواره التى يمكن أن يُسهم بها فى تعميق طروحات النص الأدبى، نستطيع

إذن أن نرده إلى عشرين سنة ماضية بدءاً من نشر كُتَّاب غاستون باشلار (جمالية المكان) للمرة الأولى مترجمًا إلى العربية عام ١٩٨٠م[١]، لذلك أُقَسِّمُ نماذج الدراسة في داخل هذا النسيج الزمنى، ثم أنتقى من كل عقد كاتبًا وكاتبة لديهما القدرة على الدلالة الكاملة والإنابة عن جيلهما، فالكُتَّاب الشباب حتى الثلاثين من العمر تمثلهم الأديبة هند محمد عبد الرحمن والأديب خالد أبو النور، وحتى الأربعين تمثلهم الأديبة جمالات عبد اللطيف و الأديب محمود الطهطاوى.

وأُشير منذ البدء إلى أن أهم ما يَميزُ تلك النماذج التى تخيرتها الدراسة أن كُتَّابها لم يكن المكان عندهم بمعزل عن بقية العناصر الأخرى، بل جعلوه مرتبطًا دائمًا ببقية العناصر المُشَكِّلة لنصوصهم، لا سيما الشخصيات والزمان، فاكتسب المكان أهميته من خلال حركة الشخصيات فيه، أو حركته التى يمارسها على الأشخاص، أما الزمان فهو عند الكاتب محمود الطهطاوى شديد الارتباط بالمكان، حتى أنه يكاد يكون ملازمًا له فى معظم الأحيان، وقد استغل أدباء الدراسة الرمز فى أعمالهم فأحسنوا توظيفه فى التعبير عما يريدون من وقائع رمزية ورؤيوية غير مصرح بها على السطح النصى، فقد جعل الكاتب خالد أبو النور من المكان الرمزى أداة للتعبير عن مشكلات إنسان البيئة الخاصة فى مواجهة جمود بيئته وعدم قبولها للتفتح المعرفى ونبذ الخرافات، بينما الأمر يأخذ عند الكاتبة جمالات عبد اللطيف بُعداً سياسيًا واجتماعيًا مما يجعل أعمالها إلى جانب أعمال خالد أبو النورتستعصى على القراءة العادية فهى تحتاج إلى قراءة متعمقة لسبر رموزها وكشف خباياها.

المكانان القياسى والجمالى:

المكان جزء رئيس من مكونات الوعى البيئى لدى الكاتب، بل إنه يتحول فى بعض الأعمال الأدبية إلى بديل مقصود عن البيئة بأسرها، وللأماكن أدوار متباينة تؤديها فى الأعمال الأدبية، يصل بعضها إلى مرحلة البطولة المطلقة وتَسَيُّد مسيرة الأحداث

فى العمل الأدبى[٢]، والمكان فى السياق الأدبى له بُعْدُهُ الجمالى الذى لا يُقصد به الهيكل الموضعى أو الوصف الشكلى الخارجى للمكان، فالمكان الموضعى لا يعنى الأدباء فى شيء إلا إذا كانت كتاباتهم مقالية راصدة، وهى بالتبعية ليست من الفن فى شيء، أما المكان الأدبى داخل العمل فله إسقاطاته ودوره وسلطته المشاركة فى توجيه الأحداث والشخصيات، وأثر المكان الموضعى فى العناصر البيئية التى تعيش عليه، يقول غاستون باشلار: "لو أننا طولبنا بتعداد الأبواب التى أغلقناها والتى فتحناها، وتلك التى نود أن نعيد فتحها، فإنه يتوجب علينا أن نسرد قصة حياتنا بكاملها"[٣]، فذاكرة المكان هى ذاكرة الإنسان، إذ يستطيع كل ابن مدينة أو قرية، أن يمشى فى شوارع مدينته أو قريته، ويتذكر ما كان، وبالتأكيد سيحصد أشياء جميلة وشجية ليست سوى ذكريات المكان الذى يُعد الحافظ لها والمحفز على تذكرها، لكنها أبداً ستظل محصورة فى دائرة الذكرى ما لم يعيد نتاجها قلم واعٍ لديه القدرة على إعادة تقليب التربة وتفصيل خصائصها وفصل كل شبيه إلى شبيهه، وكل مخالف عن مخالفه.

يرى ميخائيل باختين أن جوهر الرؤية الدرامية يكمن فى رؤية الشخصية داخل المكان، ويشير إلى أن ديستوفيسكى رأى تناقضات زمانه متجاورة فى المكان لا فى الزمان، من هنا نبعت رؤية خالد أبو النور للمكان الذى يحمل جمهرة من التناقضات التى يرى أن عليه بوصفه كاتباً أن يُنَاوِئَها ويُقْصِيها من مشهدية بيئته قدر استطاعته، فما كان فى إمكانه إلا أن يصورها فى أعماله على نحو يثير الحفيظة ضدها ويدعو إلى نبذها، فالغفلة والتخلف يخيمان على قريته (المكان وأهله)، وفى معظم كتاباته، تتجلى الغفلة جاثمة على مشهدية القرية، فالكاتب يعرى الزيف ويكشف الواقع من خلال رأب القرائن المنفصلة ووضع الصور المكانية بعضها فى مقابل بعض حتى ينجلى الأمر وتتجلى التناقضات، فينير المعنى، إذ أن هناك دائماً ما هو أخطر من العرض الحكائى والرصد الخارجى للتفاصيل اليومية فى حياة المكان عند هذا

الكاتب، هناك الإنسان الذى كان موجوداً يوم كان الأمل فى الخلاص موجوداً، لذلك نجد أن وصف المكان عند خالد أبو النور يخضع لعملية الاختزال الانتقائى الدال بسبب ما يُعْنَى به الكاتب من توجيه الفنيات اللغوية داخل العمل واستخدامات الألفاظ، ودلالاتها، كما يعتنى كذلك بفاعلية الرمز المكانى وتحولاته، فبين قصص"المغيب"، و"طبل الشيخ رشوان"، و"فى ذكرى سيدى المغنى"، أكثر من وشيجة فكرية وفنية، فكلها تسرى فى عروقها لغة واحدة تجسد نفرة الكاتب من الواقع الذى عايشه ويعايشه، ورفضه للقرية التى هجرها المُخَلِّصُ يائسًا، وتظهر فى النصوص المتاحة من كتابات الأديب "خالد أبو النور" أنها تجارب تنطلق من نبع واحد يدعم بعضها بعضًا، ويتطور بعضها عن بعض، ويعمق بعضها بعضًا، وتؤكد كل تلك النصوص على ما يعتور حياة الريف من انفصامٍ وبُعْدٍ مروِّع عن القيم الأهم، وإن بدا فى ظاهره الحارس الأمين لها.

فـ (طبل الشيخ رشوان) مكان احتفالى لا يسميه أهل القرية مولداً أو محفلاً، وإنما يسمونه (طبلاً) لالتصاقه بمهمته الأساسية، وهى (قرع الطبول)، (والطبل عندنا فى قرى الصعيد اسم مكان يطلق على الموقع الذى تقرع فيه الدفوف، وهو على سبيل المجاز الدلالى)، ويسبغ الكاتب على المكان عدداً من الصفات التى تُلصق به الغفلة والضلال والجدب، فهو "ساحة": للدلالة على الفراغ، و"رمل": للدلالة على الجدب.. وغيرها من دلالات، ويكشف الكاتب عن الهدف الرئيس من وراء تلك الاحتفالية، وهو "ترقيص فرس العمدة"، لكن الأحداث تفرض نتيجةً أخرى تشارك الهدف ساحة الطبل، هذه النتيجة هى إضحاك عم عوض خادم الكبار والعبد الموروث، وكأنه شريك كامل فى الدلالة، والكاشف لحقيقة الطبل، فعم عوض اللاعب الماهر الذى يجيد اللعب بالعصا (حريف) من يومه، إلا أنه عندما يبارز من يملك العليق آخر الموسم يتصنع أمامه الاندحار والهزيمة لأنه يوقن أن" الشيخ رشوان وطبله لن يملأ بطنه ولو أوقع عمامة العمدة نفسه" والكاتب يشير فى غير خفاء إلى أن كل أهل القرية عميان، وأن

الشخصية الوحيدة المبصرة هى (عوض)، ويظهر فى الساحة أن الجميع عندما يأتونها يرقصون فى غفلة كالعميان معصوبى الأعين تمتزج فى الساحة رائحة المعسل والشاى والقصب برائحة الناس والبهائم والضعة، لذلك شعر الراوى الطفل للمرة الأولى برائحة مخالفة عندما حمله خاله فوق كتفيه ليرى ابن (جناب العمدة) وهو يرقص مع أبيه، يقول الراوى: "تشم أنفى لأول مرة رائحة غير رائحة البشر والبهائم"، وسرعان ما نكتشف أنها ليست سوى رائحة الكبرياء فهو أعلى من الناس فى الطبل، فليس سواه هو والعمدة وابن العمدة من يرتفع فوق رقاب الناس، وهو يشعر سلفًا بتفوقه وبما يملك من مسوغ للسيادة والكبرياء، فهو يرتدى بيجامة مخططة أحضرتها له جدته من بيت المأمور، فيزدهى بارتدائها فى المناسبات الحافلة، ويشعر بأنه يشارك ابن المأمور ملابسه.

ويوضح الكاتب أنه ليس كل أهل القرية من رواد ساحة الطبل، ممن يَغُطُّون فى ظلمات العمى وغفلة الضلال، إذ يشير الكاتب إلى أن هناك من بقى خارج ساحة الشيخ رشوان، فهو فى نجوة من الجدب والغفلة والضلال، كالجد الذى جلس متكئًا على جدار (الجامع المهجور)، ودلالة الهِجْرَان هنا دلالة عكسية، فطالما أن الساحة عامرةٌ فالجامع مهجور، والجامع رمز للقيمة والهدى والأصالة.. وكل هاته المعانى المفقودة التى يؤكد الكاتب غيابها أو غياب الناس عنها فى مفارقة بنائية جيدة، عندما يقول: " تضجعنى أمى أمامها.. وتتجه حواسى ناحية السامر والطبلة الكبيرة.. وعندما يزعق المؤذن (الصلاة خير من النوم) تنام كل الأشياء ما عدا الديك.. عندها أدفن رأسى فى صدر أمى.. أنام منتظراً عودة الشيخ رشوان، وكأنه يؤكد على تلك الحياة السلبية التى تعيشها القرية، مع إشارته إلى بقاء قيمة الخصوبة/الأمل بالقرية ممثلة فى الديك وهى القيمة الوحيدة الباقية فيها كما يرى الكاتب.

أما عند السيدة جمالات عبد اللطيف، فإن المكان فى كتاباتها لا يُسْلِم نفسه بسهولة، فقد يتراءى للقارئ أن المكان هو بيتها، وهذا صحيح للوهلة الأولى، لكن

التمعن فى تلك المآسى يكشف لنا عن خبء كثير، فالمكان ليس سوى الوطن الكبير، والسيدة المحتجزة فى بيتها أو التى ترسف فى قيود تقاليدها، ليست سوى فلسطين (فى: الركض فوق هضاب الشمس)، والكرامة العربية (فى القصة الطويلة: يا عزيز عينى.. إلى مسعود أبو حجازى)[٤]، والأمة العربية الغافلة بعد حرب الخليج (فى القصة القصيرة: يا.. عزيز عينى.. إلى محفوظ عبد البارى)[٥]، فالشخصية التى تسرد الحدث على وجداننا ليست سوى الوجدان العام للأمة العربية، وهى بالضرورة ذات صبغة وسمة مكانيتين، فهى المكان، وليس فى ذاكرتها إلا التاريخ، وحين تتذكر الشخصية الرئيسة/البطلة/المكان/بعضًا مما جرى، إنما تسرد علينا الأحداث الاجتماعية غير المدوّنة، بل على نحو أدق: أثر تلك الأحداث فى الوجدان العربى تمهيداً لطيِّه فى مخزن الاحتمال العربى الفسيح، ففى قصة "الركض فوق هضاب الشمس" نلتقى مع قدرة الكاتبة المتمرسة على صياغة تكثيف درامى للمفارقة، فالمكان هو الذى أصبح يسكن صاحبته وليست صاحبته هى التى تسكنه، فالقصة ترصد مجرى الحياة للكائن المفرد المعزول وتحولها من حياة أولية مكرورة، إلى حياة رامزة مركبة، تحمل عدداً كبيراً من الدلالات وحشداً من الإسقاطات، وتحفز فى طريقها طائفة من التجارب ذات البعد المكانى، فقد جعلتها الكاتبة حياة مليئة بالحس التراجيدى العام، وبالموقف السياسى المشبع بالوطنية والإنسانية معًا، فى حين احتفظ النص بالبعدين التاريخى العربى، والقروى الخاص جداً لبيئة الكاتبة الأم فى قرى الصعيد، فهى قصة عن فلسطين وعن العرب، عن الكائن المفرد فى عزلته، وعن الكيان الاجتماعى الريفى وشروره وما يقع فى طريقه من ضحايا حتى فى أشد حالاتهم سلامًا، وفى غمار هذه المآسى المتدافعة المربكة تمكنت الكاتبة من حسم موقفها الإنسانى نهائيا وذلك بالانتقال من السلبية إلى محاولة تغيير الواقع المفروض ودفع ما يحيق بها من ظلم وقسوة واضطهاد، وهو الموقف نفسه الذى عاشته البطلة واستدعى موقفًا مماثلاً لم يحدث من فرد بل اضطلع به هذه المرة مجتمع بأسره هو ثورة الحجارة الفلسطينية، وتلتقى كذلك مع هذه الثورة فى الهدف والفعل والآلة، هدفها

الخلاص من الظلم وقسوة الحصار فى المكان، وفعلها هو الخروج من الرضوخ والسلبية و"انتظار الفرج" المتمثل فى العون الخارجى فى حالة فلسطين إلى التصدى للاضطلاع بفعل إيجابى هو استخدام الحجر الذى هو فى الوقت نفسه الآلة التى واجهت بها البطلة زوجها المتسلط المغرور الذى يملك البندقية التى تخيفها ويصوبها إلى صدرها باستمرارٍ كى ترضخ، وقد تركت الكاتبة لنا قوة الأمل والإصرار على الإتيان بفعل، وكأن هذا هو الهدف نفسه، لا عملية إحداث الحرية، وهو على الأصح مدخل الحلم الأشمل:"أخذ يقهقه ساخراً من الحجر ومنى، على أنى كنت أعرف بأنى سأقتله بهذا الحجر، ذلك لأنى أقسمت أن أفعل".

وفى قصتها الطويلة (يا عزيز عينى) يتداخل الماضى فى الحاضر، وتشتبك المشاعر مع التاريخى فى عملية معقدة أساسها البحث عن المكان فى ضوء ما جرى عليه الزمان، فذكريات الحب التى ابتدأت فى الحى، والتعلق بالحبيب القريب الذى يمنح استعادة صورة المنزل الأول القديم بعداً إيحائيًا وانفعاليًا إضافيًا، وعلى الرغم من اقتراب منزلى الحبيبين وتجاورهما، فقد تقطعت حبال الحب دون تحقيق وصالهما، وهذا ما ولد فى أعمال الكاتبة صورة "القريب/ البعيد = الغائب/ الحاضر" التى ترددت كثيراً فى مواضع مختلفة من أعمالها لدرجة أصبحت معها تيمة مميزة لأدب الكاتبة، وهى تيمة مبررة بقوة فى أدبها، إذ تتخذ منها رمزاً للمواطن العربى الفاعل الذى تنتظره الأمة العربية بوصفه مخلِّصًا، وإن كان ذلك دون جدوى إلى الآن، سواءً فى الواقع، أم فى أدب السيدة جمالات عبد اللطيف، وأشير إلى أن تلويح الكاتبة بالأدوار القديمة للإنسان العربى، تلك التى تعوزنا الحاجة إليها فى حقبتنا الراهنة، لا يجعلنا بالضرورة أمام حالة استرجاع flashback، مما هو معروف فى فنيات البناء، وذلك لسبب يسير، هو أن الكاتبة لا تعيد ترتيب فصول تجربة وقعت، وإنما تعيد نتاج وقائع حقيقية فى الروح مضافًا إليها ما جرى ويجرى للشاهدة على هذه الوقائع.

استدعاء الطفولة:

دور الطفولة وخصوصية مثل هذه المرحلة فى التكوين النفسى للإنسان بعامة وللأديب بخاصة، من الأدوار المهمة فى البحث عن المكان عند الأدباء الذين يملكون تأثيراً ملحاً فى مخزونهم الوجدانى من تلك المرحلة، فالأمكنة الأولى التى درجت فيها خُطاهم تُرسم فى خزين الذاكرة محملة بالدلالات الراسخة لحركة الزمان وأفعاله، وأدب كُتَّاب الصعيد يُبدى احتفاءً مناسبًا بالتعبير عن الأمكنة المرتبطة بالبيئة الأم التى هى الصعيد بالضرورة ومرحلة نشأة كُتَّابنا فيها، وهذا الاحتفاء ينسجم مع عمل البنية النفسية للأديب فى استعادته لمكونات طفولته ونشأته الأولى، حتى وإن خرج من تحت ظلَّة تلك البيئة ليستظل بعراء بيئات أخرى إلا أنه سيظل خاضعًا للبيئة ذات السطوة التى فيها القوة واللين، القسوة والرفق والخصوصية البالغة: الصعيد.

وقد قدم الناقد الفرنسى غاستون باشلار فى كتابه "جماليات المكان" بحثًا قيمًا عن مثل هذه الاستعادة فى الإبداع الأدبى، يقول الأديب غالب هلسا مترجم الكُتَّاب فى تقديمه له:"البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل دائمًا نستعيد ذكراه"، أو بحسب تعبير باشلار نفسه: "البيت الذى ولدنا فيه بيت مأهول بقيم الألفة الموزعة فى أرجائه، وليس من السهل إقامة توازن بينها إذ هى تخضع للجدل.. فالبيت الذى ولدنا فيه محفور بشكل مادى فى داخلنا، إنه يصبح مجموعة من العادات العضوية، فالبيت الذى ولدنا فيه مشحون بقيم الحلم التى تبقى بعد زوال البيت، تتجمع فيه مراكز الوحدة والضجر والأحلام، وهو أكثر ديمومة من ذكرياتنا المشتتة عن البيت الذى ولدنا فيه(٦).

وقد كان لاستدعاء الطفولة عند الأديب خالد أبو النور قيمة مميزة، وبخاصة فى قصته "بنت من طين" التى هى قصة مكانية بالدرجة الأولى، بل مكرسة لإبراز دور المكان الأصيل فى مقابل المكان الهجين، وعالم القرية فى مقابل البندر، الصراع

بينهما، وذلك بوساطة "عشة إدريس" التى تقبع وراء الطاحونة فى القرية المنفتحة التى نشأ فيها جيل هجين أمه بندرية تشد أبناءها نحو البندر وقيمه الهشة وعاداته المفتوحة التى لا تقرها القرية، عشة إدريس هى فى لجة هذه التيارات ليست سوى مكان إبدالى يوفر المعادل النفسى لطفل قروى قح، محروم من أمه التى توفيت عنه، وطفلة أمها بندرية تنْفُسُ فى تربيتها عن جانب من ضيقها وتذمرها من حياة القرية وعادات أهلها، فسمراء - ابنة البندرية - لها دائمًا ثوب نظيف يلمع مثل شعرها الطويل، وقد اختار الكاتب هنا موضعًا مميزًا للمكان ذا دلالة مساهمة فى بنية القصة: فالعشة - أولاً - مكان يتميز بوفرة الطين والماء الضحل الذى يساعدهم فى أداء لعبتهم الأثيرة التى تتمثل فى صنع عائلة من الطين وإدارة الحوارات والأحداث حولها، وهى بهذه الأوصاف تمثل المعادل الرمزى لفطرية القرية، ثم إن تلك العشة تقع وراء الطاحونة التى تقوم معادلاً للحياة فى الخارج (= خارج عشة إدريس)، وقد جعل الكاتب من العشة مكانًا ذا دلالة نفسية واجتماعية، فيه مفهوم الخزانة (٧)، فهو أشبه بالنفس الإنسانية التى تحمل كل صروف الحالات الخاصة لصاحبها، ويؤكد على ذلك أن الراوى/ الطفل: نقل أبناءه من سمراء (الطينيين) إلى صندوقه عند سفر سمراء مع أمها وأبيها إلى البندر، وقد حول الكاتب المكان إلى مقياس يختبر به الإنسان ومشاعره، فعند عودة سمراء إلى القرية بعد سنوات انتظرها فى العشة فلم تحضر، ولما ذهب إلى منزلها وجدها بنتًا يافعًا كبر صدرها ترتدى بنطلونًا ضيقًا، فأدرك أن سمراء لم تعد، فلما ذهب إلى صندوقه وجدها كما هى لا يزال لونها طينًا وثديها صغيراً كحبة الليمون، مؤكداً بذلك أن هذا العالم باقٍ بشروطه التى تنفى الخارجين عليها وأن من ترك (عشة إدريس) دخل إلى طاحونة الحياة، ففقد عناصره الطينية التى تشير إلى الفطرة والصفاء.

فالقصة تؤكد على مفهوم الفطرة، وأن الفطرة مرتبطة بالمكان (عشة إدريس) مَنْ هجره هجرته، فسمراء عندما عادت من البندر عادت بشروط سلوكية غير التى ذهبت

بها ترتدى بنطلونًا ضيقًا وتضحك بصوتٍ عالٍ، الأمر الذى دفع بالبطل إلى التنكر لها قائلاً لجدته: " دى مش سمرة "، واستبدل بها وَهْمًا يجعل لتجربته الفطرية أمدًا موصولاً.. ويتمثل ذلك الوهم فى سمرة التى بناها بيده وصنعها على عينه من تراب عشة إدريس وبللها بمائها الضحل ويبس طينتها فى عراء فضائها وبوساطة شمسها المتوهجة، فهذه هى سمراء التى عرفها.

فمراحل التدرج الفكرى فى هذه القصة تبدأ من حالة الهروب من الإحباطات اليومية التى تواجه طفلاً وطفلة دفعتهما إلى اختلاق بيئة مكانية بديلة من وراء الطاحونة التى تمثل الحياة، هذه البيئة المكانية تتمثل فى عشة إدريس، أما المرحلة الثانية فترصد حالة الانفصال بين البنت والولد، بسبب سفر البنت مع والديها إلى البندر فى إشارة إلى تمكن البندرية من السيطرة على الأب بتحويله مكانيًا من أمام الطاحونة (القرية الهجين) إلى البندر (قلب الطاحونة) والسيطرة على البنت التى كانت دائمًا ترغب أمها فى جعلها لامعة: ثوبًا وشعرًا ومظهرًا، والمرحلة الثالثة تتمثل فى الهرب من (عشة إدريس) إلى مكان آخر أكثر أمنًا هو صندوق الولد، ولم يصرح الكاتب ما إذا كان هذا الصندوق هو صندوق اللعب أم غير ذلك، ربما ليشاكل بهذه المفردة المفهوم النفسى للخزانة، وهو ما يعنى النفس الإنسانية، ثم تأتى المرحلة الرابعة وهى حالة الاستلاب التى واجهها الولد عندما انتظر رفيقة مكانه سمراء فى عشة إدريس، ولم تأته، فتعجلها وذهب إليها فوجد بنتًا بندرية شكلاً وسلوكًا، وقد أسلمته حالته النفسية فى تلك المرحلة إلى حالة أخرى هى حالة رد الفعل الاستعادى فى مواجهة الاستلاب فقد عاد إلى سمراء التى صنعها من الطين ليجدها لما تزل كما هى منذ عرف أحدهما الآخر.

لقد اختلطت فى نفسه المأساة الفردية (ممثلة فى فقد سمراء) بالمأساة الاجتماعية (نجاح البندرية فى تحقيق التحول السلوكى لدى ابنتها ابنة القرية)، الأمر الذى دفع البطل إلى صنع معادل نفسى بالتحول من محبوبته المتغيرة ذات الجسد

الفائر والضحكة العالية والبنطلون الضيق والمظاهر السلوكية التى تركها الكاتب مشرعة للتصور، إلى جسد من طين يحفظ للكاتب كل مظاهر الفطرية التى كانت تعيش فيها القرية والتى خشى عليها من النوبان فى الماء أو الخروج إلى عراء الطاحونة (الحياة خارج المكان/ عشة إدريس) هرب بها إلى صندوقه، والصندوق معادل خارجى للنفس، وكأنه هرب إلى داخله كما سبق لهما أن هربا معًا من واقعهما إلى عشة إدريس، فعشة إدريس كانت المكان الأشد اتساعًا من النفس المنفردة واستطاعت أن تجمع بين أحضانها السلبيين: البطل الذى فقد أمه، وسمراء التى تُوقع عليها أمها البندرية أنماطًا من التربية تُلزِمُها بأن يظل ثوبها وشعرها لامعين..؛ وهو أسلوب لا يتناسب مع مجتمع الطين.

وفى قصة (دكة المقدس يوسف) للأديب محمود الطهطاوى يلاحظ القارئ منذ الوهلة الأولى أنها قصة يتسيد فيها المكان، الذى هو البطل الأول والشخصية الرئيسة فى مشهدية القصة الموغلة فى تاريخ المكان، والمجسدة لقيمته، المبرزة لنمطه، المشيدة بما اضطلع به من دور فى صيانة الوحدة الوطنية وتربية أبناء شارع المصرى عليها، من خلال ما تعرضه القصة من استدعاءات وجدانية لمرحلة طفولة الكاتب.

وقد نبعت أهمية تلك (الدكة) من الإخلاص الذى كان يتسم به أهل شارع المصرى وتفانيهم فى الصدق مع أنفسهم وأَثَرَتهم بعضهم لبعض، وحرصهم على استمرار القيمة ودحر الشر، لقد كان المقدس يوسف ينهر أحمد ابن الشهيد الحاج عثمان، جاره وصديقه وزميله فى حرب الصهاينة، ويقول له:" والدك كان يصلى الصلاة فى وقتها ولا تفوته جماعة أبدًا.." ثم يربت على كتفه ويحتضنه قائلاً:" يا بنى نحن لا نملك إلا إيماننا بالله، هو رصيدنا الباقى..".

وإذا كانت الملاحظاتُ أمورًا يسيرة الإدراك فإن الاكتشافات بحاجة إلى عمق نظر وحساسية وعى، لكن المتلقى لتلك القصة سيكتشف دون عناء أن المكان الذى يتسيد المظهر الأدائى للنص القصصى ليس هو مكان دكة المقدس يوسف، وإنما

المكان هنا هو الدكة نفسها، تلك التى لا تفارق مكانها تحت كرمة العنب أمام باب منزل المقدس يوسف الكائن فى نهاية شارع المصرى، تلك التى تعَوَّد الأولاد اللعب بالقرب منها، ومن حولها يتحلق الرجال جالسون يتسامرون، ويتعاتبون ويحلون مشاكلهم، فهذه الدكة بمثابة حصن الأمان الذى يمنع تفاقم الخصومات وفى ظله يأمن الأطفال فيلعبون مرحين، فالدكة هنا ذات دور اجتماعى ونفسى مهيمن ومهم، وقد شاكل الكاتب بهذا المفهوم رؤيته حول الفعل والاجترار وحاول أن يستغل هذه الفكرة لتقديم صورة لواقعنا المعاصر ومحاولة المقارنة القيمية بين الماضى والحاضر، فأيام الدكة كانت كلها سمر ومرح ونصر (فى أكتوبر ١٩٧٣م) حتى عندما فقد البطل والده فى الحرب وجد فى المقدس يوسف البديل عن ذلك الوالد الحنون، فى ظل مجتمع يسوده الإخاء والتلاقى الإنسانى فى شارع المصرى، ومع تغير الزمن وتطور الأوضاع الحضارية رفع المقدس يوسف الدكة ووضعها فى المخزن، كما رفعنا مع الانفتاح دكك القيم والعادات والتقاليد والإخاء والتلاقى الاجتماعى والأثرة، ووضعناها فى جانب قصى من مخازننا كما نضع الأشياء البالية المهملة، وبرفع الدكة ينتهى زمن الفعل ليبدأ زمن الاجترار، يقول الكاتب: " كثيراً ما كنت أقف تحت الكرمة.. مكان الدكة.. فتتداعى الذكريات"، فالكاتب أراد برفع الدكة الإشارة إلى التبدل الشامل الذى لم تعبث قسوته بالشخصيات وحسب إنما بالمكان أيضًا، فقد حدث التبدل المكانى، فالمكان الذى كان هو البؤرة الفاعلة فى شارع المصرى (الدكة) التى يجتمع الناس فى سمر حولها، تحول إلى الأرض مكان الدكة، وكأن الكاتب يريد أن يماثل بين المكان المأهول والمكان الخرب، يقول الكاتب على لسان المقدس يوسف: " زمن الدكة بالنسبة لى راح وانتهى.. أخد كل شىء وراح.. ومش باقى لى غير الذكريات"، وقد وضع الكاتب البدائل الكثيرة للدكة فى المجتمع الجديد بلا جدوى، فالشوارع متسعة لكن الأولاد لا يلعبون فى الشوارع مثل أولاد الدكة، لأنهم حبيسوا الشقق المغلقة، ثم يعدد الكاتب الألعاب التى كانوا يلعبونها فنتأملها فإذا بها مراحل التحول الاجتماعى من عصر النصر إلى عصر الضياع: فالأولاد كانوا يلعبون عسكر وحرامية، وفى هذه

اللعبة لابد وأن ينتصر العسكر كما انتصرنا فى حربنا ضد المغتصب السارق للأرض والكرامة العربية، ثم لعبة سباق حصان البوص، وحصان البوص هش يمكن كسره بيسر شديد فى إشارة للتحولات الاقتصادية والسياسية التى شهدتها مصر فى عصر الرئيس السادات، ثم لعبة أوِّل حول، وهى لعبة تتم فيها إبدالات كثيرة بين الأشياء والأشخاص والأماكن، ثم ينهى باللعبة الأخيرة لعبة الاستغماية التى لابد وأن يغمض اللاعب الرئيس عينيه حتى يمر اللاعبون إلى مخابئهم ثم يفتح عينيه وكل منهم يتربص لاقتناص (الريد/ أى الهدف المكانى المحدد سلفًا فى اللعبة)، وكأن اللاعبين نسخة من أولئك اللذين يصدق فيهم قول العامة: "حرامية شغل حكومة.. تسرحهم وقال إيه.. عاوزة تلمهم".

لكن الكاتب فى لحظة جمالية رأى أن يجعل كل شىء جميلاً، وأن يزيح ما على الدكة من التراب ويعيدها إلى مكانها تحت كرمة العنب ليجلس عليها كل مساء، ومِنْ حوله الأولاد يلعبون، لكنه لم يذكر شيئًا عن مدى تساوق هذا الوضع مع السمات الانعزالية للمجتمع الجديد، الذى يمقت الجلوس فى الشارع... فى شارع المصرى.

المكان المفتوح والمكان المغلق:

المقابلة بين المكان المفتوح والمكان المغلق هى التيمة التى تطفر فى كتابات أهل الصعيد، وبخاصة عندما يتماس عالمهم مع عالم القاهرة المفتوح المزدحم، الذى يمثل لأهل الصعيد فى بعض الأعمال حالة للمجتمع المغلق فى مقابل مجتمعه الرئيس فى الصعيد الذى يمثل المجتمع المكانى المفتوح المتسع الأرجاء الذى يملك السكينة والهدوء، ويجسد محمود الطهطاوى هذا المفهوم فى قصته (الوسادة) التى تحكى عن انتقال الكاتب إلى القاهرة فى مهمة طارئة - غير دائمة - شعر خلالها بعدم الراحة فى الفندق بسبب الوسادة المنتفخة (على الفاضى) وهو الذى لا يستريح إلا إذا وضع

رأسه على وسادة عالية، ثم يطور هذا الحدث دراميًا ليجعل منه سببًا فى الشعور بالاغتراب والحنين إلى وسادته التى يجد فيها الراحة ويحس معها بالشموخ، ثم لا يجد منقذًا له إلا برج القاهرة الذى يرفع رأسه فى السماء بشموخ، وكأنه يشير إلى تماس البرج بوصفه حالة مكانية مع عالمه المكانى الحميم فى الصعيد، لأن الذى بناه هو الزعيم جمال عبد الناصر ابن الصعيد.

المكان المغـلق:

إن التضاد بين المكان الضيق والمكان المفتوح يظهر جليًا فى أعمال الكاتبة جمالات عبد اللطيف، وبخاصة تلك الأعمال التى تحكى عن وجود نسائى يقاوم مجتمع يملك أكثر من دائرة احتجاز، تتداح كلها بعضها داخل بعض، كدوائر الماء عندما يلقى فيه بالحجر، فالمجتمع القروى له تقاليد صارمة فى تربية البنات، وله تقاليد صارمة فى الحد من حركتهن شابات، وله تقاليد صارمة تدخل البنات إلى دائرة الصراع، وتحولهن إلى كبش فداء لا يزيد عن العجول التى تذبح بهجة لحدوث الصلح بين العائلتين المتناحرتين، فتجعل إحدى بنات هذه العائلة هدية سلام، فتزوجها مرغمة من رجل من رجال العائلة الأخرى (كما فى الركض فوق هضاب الشمس)، أو تختطف حلمها من الزواج بمن تحب (كما فى قصتها الطويلة: يا عزيز عينى).

وفى قصة محاورة للكاتبة هند محمد عبد الرحمن تدور بنية الأحداث حول الغرفة التى يتخذ منها الكاتب عزلة تُقْصِيه عن الناس وعن المشاركة الحقيقية فى الحياة الإنسانية البيولوجية، وتشمل فى أبعادها مكانية الكاتب الذى يعمرها ويتخذ منها البديل الكامل عن الحياة الإنسانية الفاعلة، فالعمر يمر ولا زوجة ولا أولاد ولا رغبة فى القراءة وإنما الكتابة وحسب، وهو فى ملله لا يكتب وكأنه اكتشف للمرة الأولى ضيق المكان، وأن الغرفة لن تصلح بديلاً إنسانيًا مناسبًا عن العائلة.

فالغرفة فى هذه القصة تمثل المكان البديل الممتلئ بالوهم الذى استبدل به (الكاتب) - بطل القصة - مكانًا أكثر اتساعًا، هو" المنزل المدعم بالأطفال" - على حد تعبير الأديبة - ذلك المنزل الذى يظل فى دائر التمنى ولا يعاود الظهور إلا إشارة وتلميحًا بوساطة تعبير الكاتبة فى نهاية القصة: "محاولاً احتضان بقاياه"، أى بقاياه الإنسانية من عمر وقوة وأمل لتكوين حياة عائلية، وبناء الأركان المعنوية والوجدانية للبيت الذى يطمح فى استبداله بغرفته الضيقة، وهنا تُبْرِزُ الكاتبة فى تغيير قيمة المكانِ: المفهومَ الفلسفى الذى يقول: "إننا لا نرى إلا ما نعرف"، فقد حول ميل البطل إلى الحياة العائلية والمنزلية رؤيته لغرفته التى عاش فيها الليالى والسنوات الطوال متأملاً قارئًا كاتبًا، إذ تحولت الغرفة لديه إلى النقيض فى غمرة بحثه عن "الحبيبة التى تبعثر الدفء فى أرجاء هذا المكان المهجور" الذى لم يبرح حالته الأولى منذ انقطاع البطل إليه، لكن الاصطدام بالواقع والعمر الذى يمر وعياء القريحة ووحشة الفراغ ونضوب الذهن وعصيان الفكرة وعدم الرغبة فى القراءة كلها مقدمات جعلته يعيد التفكير فى واقعه وحياته، فـ" يصطدم بالواقع، يجد نفسه سجينًا فى جزيرة خيالية، مبهورًا بما فيها"، ثم يُعَلِّقُ أسبابَ هذا الضياع العائلى على مفردتى الغواية (الورقة والقلم)، وتصفهما المؤلفة وصفًا شيئيًا مكانيًا، فالورقة "هى السفينة التى أخذته إلى تلك الجزيرة "، والقلم هو الذى " كان قبطانًا" على متن السفينة الورقية، ثم بلغت الأديبة بعملها إلى ذروته الدرامية، ودفعته للتخلص من الغرفة الضيقة المأهولة المهجورة(٨)، فيمسك البطل الورقة والقلم بكل قسوة.. مزقهما.. حطمهما.. تمهيدًا للالتفات إلى النفس الاجتماعية الطامحة إلى تكوين بيت عائلى فسيح مأهول أبدًا بالأجيال المتلاحقة، وكأنه فى تمرده على عزلته واحتباسه فى غرفته إنما يدرك آخر أنفاس العمر قبل أن تنفرط من عقدها وتتناثر فى وحشة الفراغ، "محاولاً احتضان بقاياها".

فى ضوء هذا الفهم نجد القصة ترسو بكليتها على الأرض مكانًا وزمانًا، وتتجسد عبر كل معطياتها فى فرد معزول وعاجز مستلب بمعنى أن المكانية فى هذه

القصة لا تنشد العلو ولا الترقى كما فى قصة (الوسادة) للأديب محمود الطهطاوى، ولا (فى ذكرى سيدى المغنى) للأديب خالد أبو النور، قدرما تنشد مكانًا متاحًا على الأرض.. أرض الواقع الذى انفصل عنه الكاتب - بطل القصة - حبيسًا بين جدران أحلامه ورؤاه وتطلعاته وأفكاره، فالقصة ترسو على مشارف الوحدة/ العزلة، والغرفة/ البيت، مع شمولها - رمزًا وواقعًا - للمحيط الاجتماعى لها، هى إذًا قصة وإن امتلأت بعمق المكان ودوره وفاعليته، إلا أنه لا تأويل مكانى فيها بقدر ما تفصح عن هوية المكان المألوف والكائن الذى يشغل حيزًا منه، فى البيت وفى الجسد، وعن الإنسان المستلب المعبر عنه بالكاتب فى عزلته والوحدة، وتوظف الكاتبة هند محمد عبد الرحمن ضيق الغرفة لخدمة التجربة والكشف عن البعد النفسى اللاشعورى لشخصية الكاتب البطل، كما توظف فكرة العزلة الاجتماعية وانعكاساتها النفسية داخل إطار المكان المغلق، فعلم النفس الاجتماعى يقول: "إننا كلما زاد احتباسنا فى عزلة الذات، وفى عجزنا عن التجاوب الوجدانى مع المجتمع، زادت نذر كارثة اجتماعية لا يمكن تجنبها إلا بالتغيير، إذ يجب أن نعود سادة للحياة، بعد أن تحولنا إلى عبيد لذواتنا"(٩)، لكن المحتمل دائمًا هو أن نهرب من كارثة الجمود، فنواجه كارثة التغيير، ما لم نكن نمتلك التوجه المقنن لهذا التغيير، وهو ما حدث مع البطل/ الكاتب الذى انقطع للكتابة محتبسًا نفسه فى عزلته عاجزًا عن إحداث تجاوب اجتماعى مع الخارج (خارج غرفة الكتابة).

وفى قصة (الوسادة) للطهطاوى يكشف الكاتب عن مدى إحساسه بالغربة المكانية التى لا يجد مهربًا من خُنَّاقها إلا النافذة (الشُبَّاك)، المنفذ المكانى الذى يأخذه إلى سطح مستشفى الأنجلو الذى تراكمت عليه الأشياء المهملة، وبرج القاهرة الشامخ الذى يعيد أهل القاهرة إلى حجمهم الحقيقى، فهم فيه ليسوا سوى عصافير صغيرة، كالقاهرة التى يراها مغلقة، فالقاهرة عند محمود الطهطاوى ليست سوى مكان هامشى، بل إن الكاتب لا يقر له بالمكانية، فهو عندما يعرض له: يحوِّل دلالته إلى دلالة زمنية، أو مجردة: " ليالى القاهرة" .."يقف شامخًا وسط دخان القاهرة الخانق".

القيمة الاستبدالية للمكان:

لم تترك الكاتبة هند عبد الرحمن القيمة الاستبدالية للمكان دون الإفادة منها، فقد استخدمت الأسلوب الإبدالي في قصة (صائدة القلوب) حيث هربت ببطلها من واقعه المكاني الذي يملأه الحزن "الذي بنى أعشاشه في كل ركن من أركان البيت"، إلى طفولته المختبئة بين أوراق الشجر، تقول الكاتبة: " قلبه يتمايل بأغنية ذكرته ببلده وطفولته، فأخذ يبحث عنها كل يوم إلى أن لمحها بين أوراق الشجر".

أما الكاتب محمود الطهطاوي فقد عني باستخدام فنية الإبدالات فتحولت - في قصته (الوسادة) - مفرداتُ الواقع إلى أماكن، فالراديو يبحث فيه الكاتب عن نجاة الصغيرة أو أم كلثوم، ورواية الكاتبة نورا أمين (قميص وردي فارغ) ليست سوى مكان مزدحم بالإبدالات المكانية مثل إخراج اللباد والقميص المكتوب الذي استطاع الراوي أن يدخله بوصفه بنية مكانية، فالكاتب هنا يحول مفردات الواقع المحيطة وتفاصيلها إلى ما يشبه المكان الذي يعمره سيل من المفردات المتأهبة للتحول إلى المشاكلة بالصفة المكانية، ولعل هذا الأسلوب هو أهم ما يميز تلك القصة، أسلوب التحديد الصارم للمكان بدءاً من السرير والوسادة ومروراً ببائع الصحف والوصف الدقيق لمكانه المقابل لمدبولي في طلعت حرب، وكذلك سطح مستشفى الأنجلو، هنا تحديد حتمي في بنية يمكن أن تفلت عناصرها من الكاتب إن لم يكن متمرساً، فالإبدالات - كما هو واضح - شديدة الحساسية، تتحول في سياقها المفردات إلى صيغة مكانية: الإنسان، والكتاب والراديو والسرير والوسادة وبائع الصحف ومساحة الفراغ من الأرض مصعداً نحو السماء، حتى الرأس تحولت إلى مفردة مكانية يدور حولها عدد من الصور المكانية.

أما بقعة أبي العز عند مدخل قرية (سيدي المغني) فقد حدث لها إبدالات رمزية ودلالية شديدة الاتساع والحنكة على يد كاتبها خالد أبو النور، فقد بدأت بقعة أبي العز ببقعة دم حمراء كبيرة تنذر بعفريت أبي العز يخرج عليهم منها ليقطع عليهم

الطريق فلا يدخل أو يخرج من القرية أحد، ثم تمادوا في سلبيتهم فلم يفعلوا شيئًا إلا أن دفنوه في بقعته بملابسه، فصارت البقعة قبراً مخيفًا ينذر القرية بالرهبة والشرور، ثم في تطور جديد وجدوا الكلاب التي أكلت قلب ولسان أبي العز - وما المرء إلا بهما - صارت كلها أبا العز، وفي القصة دلالة رمزية على اطراد مفهوم الحارس وحراسته للقرية وتجدد الأدوار وإمكان الحلول والتناسخ.. إلخ، فالكلاب قد هجرت ماء البركة النجس وأقلعت عن التبول على جدران البيوت، وصارت تهيم في جنبات القرية تغني غناء أبي العز:

أنفخ مزماري.. وأصغي لصوته.. وأنقر دفي فترقص طينتي

لتبدأ مرحلة أخرى عند بقعة أبي العز إذ وجدوا الكلاب مذبوحة ومقطوعة الألسنة، ثم بدأت فكرة الضريح للمغني والكلاب.. وكلها مراحل استبدالية حاول أهل القرية بوساطتها درأ الرهبة عن أنفسهم والاطراد في ضلالهم وسلبيتهم.

هذه القيمة الاستبدالية تبلغ ذروة عملها عندما تأخذ في أبعادها القيمة الزمنية والإسقاطات الرمزية العميقة ذات السند الجماعي الذي لا تُخطئُه الأفهام، وبخاصة إذا كانت الإشارة والإيحاء والرمز فنيات تتجه بكليتها إلى الهم المشترك لأهل المكان مثل التردي العربي والكرامة الضائعة والوطن السليب، ففي بعض الأحيان " نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض النوبان، والذي يود حتى في الماضي - حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة - أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفا، وهذه هي وظيفة المكان"(١٠) التي تمثل عند الكاتبة جمالات عبد اللطيف المعادل الرمزي للوجود، فقد تحولت الشخصية السلبية الحبيسة إلى شخصية فاعلة عندما كفت عن مطالعة السور من نافذتها ونزلت إلى الفناء لتمسك بشاكوش تحاول به إحداث كسر في السور الحجري، وكأنها بذلك تحدث تحولاً في الوضعين المكاني والنفسي لها، فمنفذ السور

يعنى التحول نحو البراح والانطلاق كما يعنى التخلص من السجن وكسر القيد المكبل لحريتها المستلب لآدميتها.

المراوحة بين الصورة والدلالة (الرمز المكانى):

اهتم كُتّاب نماذج الدراسة باستخدام فنية الرمز المكانى بوساطة المراوحة بين الصورة والدلالة، وأكثرهم عناية بالرمز المركب المقصود فنيًا الكاتبة المتمرسة جمالات عبد اللطيف والأديب المتميز خالد أبو النور.

فقصة (طبل الشيخ رشوان) للأديب خالد أبو النور تفصح عن مستويين فكريين الأول هو المستوى الاحتفالى للقرية بوصفها مكانًا له طقوسه الاجتماعية والبيئية الخاصة التى يحرص على إقامتها ورعايتها، أما المستوى الثانى فهو المستوى الرمزى الإشارى الذى يجسد الكاتب من خلاله حالة خاصة من وجهة نظره هو، بوصفه راصدًا تلك الحالة، له عدة مستويات من بينها البعد القومى العربى.

وفى قصتها (الركض فوق هضاب الشمس) فقد استخدمت الكاتبة جمالات عبد اللطيف المستوى الرمزى الذى ينطلق من التوحد بين الحبيسة وفلسطين عبر تتالى صور الإحباط والقهر والظلم، فتقوم بنية القصة على المراوحة بين مستويين للأداء الفنى أولهما المستوى السطحى الذى ينقل صورةً للمرأة فى بيئة الصعيد وما تلاقيه من امتهان من أهلها بالزج بها إلى أتون المنازعات وتحويلها إلى هدايا صلح، وما تلاقيه بعد ذلك من مهانة تجعل حياتها دائمًا فى مهمة استثنائية لإبراز قدرة الرجل والتأكيد على سلطته وتسيده للكائن والمكان، أما المستوى الآخر فهو المستوى الذاتى/ الرمزى حيث يختلط فى (الركض فوق هضاب الشمس) الوضع السياسى العربى الفلسطينى الذى ترمز له الكاتبة بالكيان الحبيس الذى يمارس سجانه ضده كل أنواع الامتهان والقهر والتعذيب مُنَفِّسًا عن السادية التى تتملكه، وحصاره لها داخل مكان

ضيق يعزله عن البراح سور من حجارة يلف المكان ليس فيه منفذ إلا باب عليه أقفال مفاتحها في يده لا يفتح إلا له هو وبإذنه، اختلط هذا البعد السياسى بالبعد الاجتماعى الذى تشكله قيم المكان فى الصعيد من عادات وتقاليد، وقد تمثل هذا البعد فى الوضع الذاتى لامرأة حبيسة جدران بيتها يغتصبها زوجها ويستعذب إهانتها وتعذيبها ولا ينالها إلا بعد أن يضرب رأسها مرات فى الحائط حتى تفقد الوعى ثم تصحو لتجده فى قمة متعته وهى ملقاة فى موضع قصى وقد لحقتها المهانة الكبرى، فهى الكيان الإنسانى الذى حمل فى تفاصيله أبعاداً سياسية واجتماعية، تداخلت فيها قيم الذات مع قيم المجتمع، ومتطلبات الأداء الأدبى بمتطلبات القضية السياسية فى بُعد ومستوى أدائى، والقضية الاجتماعية للبيئة التى تنتمى إليها فى بُعد ومستوى أدائى آخر، ولا يمكن للمتلقى التعامل مع مستوى من مستويات القصة دون التعامل مع المستوى الآخر، لأن القصة عندئذ ستفقد الكثير إن لم تفقد سندها الرئيس الذى تصبو الكاتبة إليه فى الوهلة الأولى، وهو يمثل فى كتاباتها الخط الأول فى بنية النص الأدبى، فإن أهم ما تمتاز به كتابات الأديبة جمالات عبد اللطيف هو الاهتمام البالغ بإبراز علاقة القرية بأهلها وأثرها فى تكوينهم إضافة إلى ارتباط القرية بالأوضاع الاجتماعية فى المستوى الظاهرى لنصوصها، والأوضاع السياسية فى المستوى الرمزى لتلك النصوص.

أما محمود الطهطاوى فعندما فَقَدَ شرط الالتزام الشكلى بمظاهر نومه فَقَدَ معها الالتزام الإشارى ذى العقدية، فكان ينام على جنبه الأيمن وتحول إلى النوم على ظهره عند فقد الارتفاع والاكتناز المناسب للوسادة تحت رأسه.

وفى قصة (المغيب) يعرض خالد أبو النور قصة القرية المغيبة فى لحظة مغيب شاملة، إنهم يعيشون حالة من الاغتراب الجماعى، لكن قمة عمل الكاتب فى هذه القصة تكمن فى تأكيده على الحقيقة الواقعة التى نعيش فيها الآن، فكيف يقول: إن عوضًا قد عاد وهو فى الحقيقة لم يعد، ولم يعد لنا الانتماء، ولم تعد لنا الأرض

السلبية، ونشعر أننا بحاجة إلى الانتماء على الرغم من رغد الحياة ودعتها ولينها أو انشغالنا فى ضيقها وشقائنا، فالوطن المفتت إلى قرى، والقرى المفرغة من الانتماء، لما يزل الجميع فيه بحاجة إلى عوض الذى يخلق وجوده الأمن والاكتفاء، فهو الذى سيحقق لنا الذاتية، ولن يقوم مقامه دعم خارجى حتى وإن أتانا من جوف الإنسانية/ الجبل يمسك الخبز بيده ويحمل على ظهره قربة ماء ويقدم للجميع عونه باسم الإنسانية إلا أنه يسلبنا الكثير، ولن يعوضنا عن انتمائنا المفقود، يقول الكاتب: " كأن فارسًا يخرج من جوف الجبل.. بيده الخبز وعلى ظهره قربة ماء.. يعطى كل الناس"، لذا سنظل نبحث عن الرابط المكانى الذى يجمعنا مثلما كان يجمعنا عوض.

والمكان فى قصة المغيب عنصر ذو فعالية مهيمنة على الحدث، وموجهة لفنِّيات المعالجة داخل النص، وهو غير منفصل عن البعدين الإنسانى والزمنى وذلك من خلال الربط التام والامتزاج بين المكان ووسيطه عوض ذى الصفات المشابهة للمكان، فعوض ابن الزمن: طَرْح السنين وصاحب الملامح الجامدة، تمخض عنه الجبل لذا له لونه وصلابته، وعوض هو القائد الذى يربط بين المكان وأهله ولكن صيغة الغائب التى تحكى بها القصة عن عوض تدل على حدوث حالة الانفصام بينه وبين المجتمع الذى كان يطمح فى قيادته للهدى، مع ملاحظة استخدام الفعل المضارع مع أسلوب الفلاش باك عند طرح صور الطمأنينة والأمن التى كانت تنعم بها القرية، والتى ذهبت بذهاب عوض: "كل القرية تحب خادمها الأسود، لا معنى لليل بدونه يخرج متقدمًا النساء ناحية الترعة والخلاء لقضاء الحاجات فيمشين فى اطمئنان فى حراسته وننام وأبواب البيوت مفتوحة، فمن وجوده ينبع الأمان، وكان عندما يأتى المخاض إحدى النساء ليلاً، ترفض الداية الخروج من بيتها إلا معه، حتى البهائم لا تلد إلا فى حضوره وبأنفاسه"، هنا إغراق فى المزج بين البطل بشرطه المكانى، وبين القرية، وإغراق فى رصد حالة الانتماء للبطل والحرص على وجوده بوصفه رمزًا للصيغة المكانية، فالبطل وإن لم يولد فى القرية تحديداً إلا أنه البديل عن الغائب أو الشىء المفقود، وهو كذلك

يمتلك صيغة أكثر شمولاً من خلال ما بينه وبين الجبل من شبه، فالجبل امتداد يحرس القرى بشموخه وصلابته، وهو أعلى منها قيمة وقوة وهيبة ومكانًا، ويحول الكاتب الرمز فى قصته من أفقه الضيق (القرية/ البلد) إلى مفهوم أكثر اتساعًا هو مفهوم (القرية/ الوطن الكبير) فالقرية ليست مصر بل هى الوطن العربى الكبير.

وعوض (المغيب) هو نفسه مغنى الضريح فى قصة (فى ذكرى سيدى المغنى)، فالمغنى ليس فرداً امتهن الغناء بل هو كيان أيديولوجى اجتماعى مستلب يعوضه المجتمع بالوهم ممثلاً فى (الضريح)، ثم يرتفع "الضريح" من كونه نُصُبًا مقامًا على مساحة ضيقةً من القرية إلى قوة تحرس الكيان الاجتماعى والإنسانى للقرية، فكما يتوحد الفراغ بالعقلية المكانية، يتوحد كذلك أهل المكان بالتغييب الكامل الذى يصل بهم إلى التوحيد بين المغنى وكلابه الأربعين اتحاداً يعكس جانبًا من حساسية الثقافة الشعبية فى تلك الحقبة التى يسجلها خالد أبو النور، ودفعته رؤيته للوعى المستلب إلى سحب شروط تلك الرؤية على البيئة بأكملها، لأن الضلال لا يلد إلا ضلالاً، فنتاج عام كامل من الأطفال تحول إلى نسخ من شخصية المغنى بأبعادها التى تدركها القرية، حيث أطلقوا على كل من ولد فى عامهم الذى انهار فيه الضريح ونبشت فيه قبور المغنى والكلاب اسم (أبو العز) المغنى، فكانت النتيجة الدرامية أن احتضنت البلدة من جديد أربعين شيخًا ضريراً كلهم ينشدون ما كان ينشده أبو العز: " أنفخ مزمارى، وأُصغى لصوته.. وأنقر دفى فترقص طينتى"، وكأن الكاتب يريد من هذا النص الموجز أن يضيف لحظة تنوير تشير إلى أنه وإن زمر فيهم ونقر دفه، إلا أن أحداً لا يدرك فهو وحسب من يسمع صوت مزماره وهو وحده من يرقص على إيقاع دفه، وهنا يتماس دور أبى العز المغنى بوصفه مخلصًا مع دور عوض الذى يحمل سماته نفسها، بل إن الكاتب يصرح فى حديث شخصى لى بأن أبا العز هو عوض نفسه.

هذا العمى المطبق على الواقع جعل القصة ترسو فوق أرض تتقاذفها أهوال الضلال والتردى فى مكبات التخلف والحرص عليه من خلال الحرص على بعث

الأسطورة وإعادة الوهم إلى المكان من خلال إسباغ أبعاد شخصية أبى العز على أطفال القرية، فكلهم جاء إلى الوجود ضريراً، أربعون طفلاً[١١]، منهم من استهل الحياة بالغناء مردداً إنشاد أبى العز، ومنهم من استهل الحياة نابحاً ككلابه، وإن بدا ذلك بأنه قدرية غرائبية، إلا أن الحقيقة أن ما تم لم يكن إلا إرضاءً للحالة النفسية الشعبية لأهل المكان المفقود، وأمنية اختلط فيها الوهم بالرغبة الجامحة لاستعادة (مولد أبو العز وكلابه) بخلق نسخ من أهل القرية للجانب الذى رأوه أو أرادوا أن يروه فى أبى العز، فصار كل شىء فى أمكنة (سيدى المغنى) مستلب ومُغيب ومغطى بالعمى والظلمة، ولعل هذا المناخ من الضلال الملتبس بالفوضى هو الذى حول ضلال بصيرة المخلص الشيخ أبو العز، الذى كانت تهب عليه الكلاب الضالة تحاول الفتك به، ولكنه بنور بصيرته - وهو أعمى البصر - كانت حجارته دائمًا تسبقهم ولا تخطئ طريقها إلى رؤوسهم، لكنها بعد غلبتها عليه استطاعت الكلاب الضالة أن تتمثل فى صورته مرتين، فى المرة الأولى عندما أكلت قلبه ولسانه، وفى المرة الثانية عندما جعلت من نباحها بديلاً مادياً لغنائه فى استهلال الأطفال الذين أنشد بعضهم ونبح البعض الآخر، فالمأساة قد تغلغلت فى أهل المكان ولا سبيل إلى التخلص من ذلك الضلال لأنهم ألبسوا الحق صورة الباطل، وما زال الماضى حاضراً بشروطهم الضالة ككلاب القتلة، من خلال أسطورة التناسخ التى حولت أربعين طفلاً إلى مسخ من المغنى الذى يرونه داخلهم معيناً على الغى والضلال، لا المغنى الذى كان يطمح فى تخليصهم من جمودهم، ففى ذاكرة المكان عند الضريح شىء من الأسطورة التى حاكها أهل القرية، وغرسوها فى الضريح موتًا وولادة، موتًا بعد قتل المغنى ودفنه، وولادة عند تناسخ صورته التى يرونها هم له فى أولادهم، وسهروا على روائها وعملوا على إنمائها.

والقصة بها سخرية لاذعة من المفهوم السائد لدى العامة حول الأماكن الحارسة التى تتمثل فى القرى ولدى القرويين فى (الأضرحة) وإن كان الضريح لمغنٍ عربيد وأربعين كلبًا، وهى محاولة يائسة للوقوف على الأطلال، والنفخ بروح الحياة فى مكان

مَيْتٍ، تتكر لهداه وأغرب فى سلبيته، فقد كان "عوض" فى (المغيب) هو المُخَلِّص اليائس الذى نفض من القرية الغافلة يديه ورحل، وهو "المغنى" الواقف عند مدخل القرية يحرسها، ثم انقضت فاعليته بنبش ضريحه، والضريح يشمل فى أبعاده الغناء واللهو، الذى يمثل هوية المكان ومكانته، هو الدور الذى يؤديه الضريح الذى يرقد فيه المغنى، تلك الشخصية ذات الدور المزدوج، فهى تعنى عند الكاتب المخلص الذى قتلته القرية (وهو "عوض" نفسه فى "المغيب"، وفى "حارس السوق القديم" وفى "طبل الشيخ رشوان") وهو القيمة الرشيدة التى تحولت عند أهل القرية إلى ضلال.

ثم ينشد الكاتب مكانًا جديداً يتقبل الخلاص، لكن مكانه الجديد نفسه سرعان ما يتحول بدوره إلى طلل، يرزح تحت وطأة أربعين ضريراً لا يرون، كالمغنى المقتول صاحب الضريح.

الامتزاج بالمكان:

يقول رولان بارت فى كتابه "*العلبة النيّرة*": إن الصورة الشمسية غير معنية بالتذكير بالماضى، ولكنها شهادة على أن هذا الذى أراه قد كان موجوداً حقًا "فالصورة لا تتحدث عن *الذى ما* عاد موجوداً، وإنما تتحدث عما كان وحسب، فالوعى لا يتعامل مع الصورة عن طريق الحنين ولكنه يؤكد اليقين، وجوهر التصوير هو التصديق على ما يمثله *هذا* التصوير".

فالامتزاج بالمكان عند خالد أبو النور محصور تقريبًا – فى معظم أعماله – فى العلاقة بين شخصية المخلص وبين القرية. ففى قصة (فى ذكرى سيدى المغنى) نجد أن القرية تتوقف فعاليتها وكونها مكان جذب يحج إليه الناس على عامل مهم هو ضريح سيدى أبو العز الدفاف، الذى يحب كل القرى وكل القرى تحبه، ثم تكشف تفاصيل القصة عن مدى الارتباط بين القرية والمغنى الذى يشبه ضريحه الحارس

الذى يدرأ عن القرية المهالك والشرور " فمر الحال بغنائه يحلو.."، و" القرية بغنائه لم يصبها الطاعون فى عام الطاعون".

وفى (حارس السوق القديم) نجد السوق القديم قائمًا فى وسط الميدان، مقدمًا عند أهل المكان على كل شىء، وعن غيره من الأماكن حتى وإن كان المكان البديل هو الجنة نفسها، وقد وصف الكاتب خالد أبو النور السوق بأنه قديم ليوحى بالأصالة والامتداد كما يوحى بالاستمساك بالإرث والجذور، وكونه وسط الميدان يؤكد هذه الإشارية ومدى الفاعلية، ونلاحظ التسمية الالتباسية الواصفة هنا، وهى تدل على الامتزاج الشديد كذلك، فمن القديم هل هو الحارس أم السوق؟ والوصف بالقدم هنا وصف امتدادى يشى بالجدة والأصالة لا البلى والتخلف، والربط بين المكان وحارسه ربط إشارى كالربط بين الأصالة والانتماء وبين وجودنا، وقد بلغ الامتزاج بين المكان وحارسه مداه لدرجة دفعت الحارس إلى أن يوصى ابنه بدفنه فى قلب السوق عند موته، فقد بلغ الارتباط بين الحارس وبين المكان ذروته، فالحارس يشغل دور الرقيب والرقيب تنبذه النفسية المنغلقة التى تكره انكشاف خبئها، فكل الناس ينتظرون موته، وينير الكاتب أبعاد تلك الشخصية المكانية التى نكتشف فى النهاية أنها هى المكان نفسه، فالحارس الرقيب لا يملك إلا مقياسًا واحداً هو مقياس الحق، لذلك صوته جهورى لا يئز ولا يهمهم، بينما الناس تشيع فيهم الفوضى والبهمة وعدم الوضوح، فعندما يجتمعون يُسمع لهم " أزيزٌ كأزيز النحل، وتغشى المدينة الهمهمات"، وقد بلغ فرط امتزاج الحارس بالسوق إلى أنه إذا عاد بعد غيبة ساعة، لا يقر له قرار إلا إذا اطمأن على استقرار العناصر البيئية من حوله، حتى جاء اليوم الذى "سبقته الشمس إلى السوق وانتظرته بلا جدوى، وظلت تبحث والناس عنه، ولكنهم لم يجدوه، فذهبت هى إلى مغيبها وانصرف الناس إلى مشاغلهم.. وبات السوق القديم بلا حارس".. فاستخدام حرف الفاء للربط فى قوله (فذهبت) له دلالة صريحة وذات وضوح جلى

يؤكد عليها ثقتنا فى الكاتب وقدراته الفنية، فالفاء تفيد فى اللغة الترتيب والتعقيب إذ لا حائل بين ما قبلها وما بعدها ولا فوارق زمنية، فهؤلاء عندما لم يجدوا الحارس ذهبت الشمس إلى المغيب صباحًا والناس إلى مشاغلهم بعيداً عن السوق بعد أن كانت تلك المشاغل فيه، فى السوق الذى هو فى الأصل مكان البيع والشراء والربح والخسارة.. وأكد الكاتب مفهوم الضياع بجملته: "وبات السوق القديم بلا حارس"، فيتجلى عند هذه العبارة الختامية أن السوق القديم إنما صار قديمًا بعد وفاة الحارس إذ انقضى السوق بقضاء حارسه وانتفى دور السوق بفنائه، فهو الذى بلغ أقصى حالات الامتزاج المكانى مع السوق الذى يحرسه.

ويبرز الكاتب محمود الطهطاوى فى قصة (الوسادة) ارتباطه الشديد بالمكان الخاص (مكان النوم)، وما عاناه من فقد وقلق عند هجره وسادته إلى وسادة هشة فى القاهرة، تلك التى يراها مدينة زمنية مجردة لا تستحق الصفة المكانية، فالراوى عندما يضيق بالوسادة الممتلئة بنسخ مكررة لشفاه غليظة محتشدة بالرغبة وبها كلمات بلغة أجنبية وهو لا يجيد لغة أخرى غير لغته، يراها وسادة غير مناسبة لشروط راحته التى اعتادها فى بيته بالصعيد، فهى هشة واهنة غير وقورة فيها اغتراب لغوى ممزوج برائحة التنكر للانتماء العربى، فيهرب إلى الإبدال، من خلال التحول القيمى، فلا راحة له إلا إذا عاد - وهو ابن الصعيد - شامخًا مثل برج القاهرة الذى لم ينقذه من دخان القاهرة الخانق إلا شموخه وعظمته وترفعه عن أرض القاهرة، لكن هذه الحدة والعنصرية فى النظر السلبى للقاهرة لا يغرر بنا فنظن أنه نابع من فرط ارتباط الكاتب بمكانه الأول وبيئته الأم فى الصعيد، فما توحى به القصة فى تفاصيلها هو على خلاف ذلك، فارتباط الكاتب بمكانه الرئيس ليس قويًا بل يظل أقل حدة من عدائه للمكانية القاهرية، فهو يُلبس على القارئ السطحى بعبارة "عندما أغير مكان نومى أصاب بالأرق"، فقد كشف بعد ذلك أنه اعتاد هذا الأرق، فهو إذن أرق غير مقلق، ثم يعود ليبرز ثبات عادة تعودها فى مكانه الأول، هذه العادة هى الحمام الساخن، فالماء

فى حمام غرفته بارد إلا أن وطأة السفر أجبرته على التنازل عن شرط سخونة الماء، وأخذ حمامًا باردًا، ويصف الكاتب ذلك الحمام بقوله: "الماء البارد أصاب الجسد المنهك بقشعريرة ورِعشة أَحَسَّها تخرج من روحه، ولكن سرعان ما اتسق الجسد المنهك وتأقلم مع الماء، فوجدتنى أشعر بسعادة دفعتنى إلى الدندنة وإلى السرحان كالعادة فى كل ما يهم ذاكرتى المشحونة بالكثير"، لنكتشف أن عادته التى بنى على فكرة استلابها قصته، ليست سوى مسوغ ادعائى لطرح الصراع الوجدانى الرافض للقاهرة، فالعادة ترتبط بالشخصية التى اعتادتها: فإما أن تكون الشخصية قديرة على تجاوز أسر الاعتياد مطلقًا، وإما أن تكون عاجزة أمام عاداتها تلك، عندئذ يمكنها التنازل مطلقًا عن كل العادات فى حالة القدرة، ولا يمكنها فى حالة العجز، والشخصية الرئيسة فى القصة تملك القدرة على التنازل عن العادات، بل والامتزاج مع العادات الجديدة، والتعايش مع الواقع البديل، ويؤكد الكاتب ذلك عندما يشبه حمَّامه بقوله " كأن الجسد دخل حاجًا وخرج كما ولدته أمه، بكرًا، خاليًا من الأدران.. فعل الطهر هذا يجعل الجسد يمتزج بالروح فتشعر بتلك النشوة وأنت منسجم مع الماء". هذا الكاتب القادر على التخلص من أسر العادات بل المنسجم مع الحالات البديلة للعادة، ما المسوغ الذى يجعله يشعر بالأرق، إن المبرر الوحيد هو النظرة الرافضة للحياة فى القاهرة والتى لا تتعارض مع سعى ابن الصعيد للطهر الظاهرى (الحمام) والنفسى (تشبيه الاغتسال بالحج)، ويساند هذه الرؤية سكينة الراوى ومحاولته الاستغراق فى النوم على الرغم من التواء العنق بعد تشبيهه بالبرج وتمثله حالة شموخه، فقد نبعت تلك السكينة من اجتلاب مساندة بيئية من مكانه الأول، فالبرج الذى بناه جمال عبد الناصر جعله يتساءل " لماذا لا أفعل مثله وألقى برأسى على وهج الوسادة الواهنة بشموخ وعظمة"، فتبرز الإشارة إلى الارتباط الأكثر اتساعًا بين الكاتب، وبين طهطا، وتهميش مكانية القاهرة، على الرغم من حياته فيها، لتهميش القاهرة لانتمائها وتنكرها للقيم المصرية والتقاليد الشرقية المحافظة.

وفى الختام:

لا أرى أهمية لإيجاز رؤية الدراسة للأعمال التى تناولتها، ففى عرض الدراسة غناء عن ذلك، وإنما باختصار شديد أتحدث عن الأساليب السردية التى استخدمها الكُتَّاب فى أعمالهم، تلك الأساليب التى جاءت مُنَوَّعة ومتعددة، فمنها أسلوب السيرة الذاتية كما فى أعمال محمود الطهطاوى، وجمالات عبد اللطيف، وأسلوب الراوى المفرد كما فى أعمال خالد أبو النور، وهند عبد الرحمن، أما أساليب الاسترجاع والمونولوج والحوار والرسائل والسرد المزدوج فهى من الأساليب التى حفلت بها كتابات السيدة جمالات عبد اللطيف، بوعى تام، وكادت تنفرد بها فى كتاباتها لولا مزاحمة من الخارج عليها فى كتابات محمود الطهطاوى، وهند عبد الرحمن، وخالد أبو النور، ودائمًا هناك ما يلفت الانتباه عند هؤلاء الكُتَّاب فى الكيفية التى يستخدمون بها تلك الأساليب السردية على نحو يخدم المكان والحدث معا، فكان لكل أسلوب من هذه الأساليب جماليته التى ساهمت فى إضفاء بُعد جديد للمكان، ولعل أهم ما يميز أساليب استخدام المكان فى الأعمال الأدبية لدى كُتَّاب الصعيد بعامة، وفى نماذج هذه الدراسة بخاصة، أن الأديب يعيد نتاج المكان فى مخيلته لا مما يُبصره فى العالم الخارجى المحيط به مجردًا بأبعاده الواقعية الحقيقية، وبذلك استطاع الكُتَّاب تخطى الأحداث الناتجة عن الناتج والمنتج، أو السبب والمسبب، الذى من شأنه أن يُقَدم لنا أعمالاً جوفاء، تُصور الواقع بلا صدى، فتجعل النص كالواقف فى الظل بلا ظلال.

ثم أما بعدُ: ففى الختام نوقن أنه من الصعب أن نختتم بحثًا، وإنما نعمل فقط على التخلى عنه آنيًا قبل أن يتخلى عنا الوقت، وبذلك يبقى البحث مفتوحًا، وتبقى فيه ثقوب وفراغات، يملأها القارئ الحصيف، وغاية ما فى الأمر أننا نُغادر البحثَ وفى أنفسنا أشياءَ منه، غلبنا عليها الوقت أو التقصير وحُبسةُ الالتزام بكُتَّاب بأعيانهم وترك ما عداهم حسبما ألزمنا المنهج المقترح، وحسبنا أن عَلَّلْنَا النفسَ بأمل المُعَاوَدَة درسًا وبحثًا وتنقيحًا وحدسًا، لتغطية ما تركنا من نقاط وما أجملنا من إشارات،

وما عملى هذا إلا عملُ مَنْ مِنْ سِمَاته العجز عن الكمال والتقصير فى الأعمال، ولا نقول إلا كما قال الراغب الأصفهانى: " إنى رأيت أنه لا يكتبُ إنسانٌ كُتَّابًا فى يومه إلا قال فى غَدِه: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زِيدَ كذا لكان يُستحسن، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العِبَر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.

مكتبة البحث وهوامشه:

أولاً: أسانيد النماذج النصية:

١ - جمالات عبد اللطيف:

الركض فوق هضاب الشمس، مجلة الطهطاوى، العدد السابع، صيف ٢٠٠٠م، ص ٣٦ .

يا... عزيز عينى - قصة قصيرة - كتاب (الفائزون) أعمال المسابقة الأدبية الرابعة لنادى طهطا الأدبى لعام ٢٠٠٠م، سلسلة كتاب الطهطاوى الأدبى (الإصدار السابع)، ص ١٠ .

يا عزيز عينى - قصة طويلة - كتاب الطهطاوى (الإصدار ٨)، نادى طهطا الأدبى ٢٠٠١م.

٢ - خالد أبو النور:

أنات من الوجع والقص، مجموعة قصصية، القافلة للطباعة والنشر، سوهاج ٢٠٠٠م.

٣ - محمود الطهطاوى:

دكة المقدس يوسف، فى مجموعة:"دكة المقدس يوسف"، كتاب الطهطاوى (الإصدار ٤)، ط١ - نادى طهطا الأدبى، مايو ١٩٩٩م.

الوسادة، النشرة اليومية للمؤتمر الأدبى الأول لإقليم وسط وجنوب الصعيد، سوهاج، العدد الثالث فى ١٨ / ٥ / ٢٠٠٠م، ص: ٢ .

٤ - هند محمد عبد الرحمن:

صائدة القلوب، ضمن مجموعة قصص للكاتبة نشرت فى كتاب (الفائزون)، ص: ١٣ .

محاورة، مجلة الطهطاوى، العدد السابع، صيف ٢٠٠٠م، ص:٤٠ .

ثانياً : إحالات وأسانيد مرجعية :

١ - غاستون باشلار: جمالية المكان، (ترجمة: غالب هلسا)، ط١- كتاب الأقلام، رقم: ١، العراق، وزارة الإعلام، دار الرشيد ١٩٨٠م، وأشير هنا أن للمكان والزمان أهمية كبيرة فى الثقافة العربية، قد سبق أن ألف الكتاب العرب الأولون منذ القرن الخامس الهجرى كتبًا مستقلة تتناول مثل هذه الموضوعات بأبعادها الفلسفية والجمالية، ومنها كتاب الأزمنة والأمكنة، الذى ألفه أبو على المرزوقى الأصفهانى سنة ٤٥٢هـ، [مطبعة دائرة المعارف، حيدر آباد، الهند، عام ١٣٣٢هـ].

٢- رأى الدكتور عبد الملك مرتاض أن للمكان (أو الحيز) مظهرين رئيسين هما المظهر الجغرافى والمظهر الخلفى [انظر، د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية.. بحث فى تقنيات السرد، (ص: ١٤٣ - ١٤٦)، *سلسلة عالم المعرفة* / ٢٤٠، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨م]، بينما اتسعت رؤية شاكر النابلسى للحيز وأدواره، فرأى أنه يضطلع بعدد من الأدوار المنوعة فى الأعمال الأدبية يختلف كل دور منها باختلاف التجربة والصياغة وزاوية المعالجة، فمن صور المكان عنده: المكان الافتتاحى: وهو المكان الذى يقوم فيه القاص بتقديم المكان الرئيس الذى تتفرع عنه الأماكن الأخرى التى تليه مباشرة، المكان الصوتى: وهو الذى تبرز فيه جمالياته من خلال الصوت فقط، والمكان الحنينى: وهو المكان الذى يذكرنا بالماضى أكثر مما يذكرنا بملامح المكان نفسه. والمكان الثالث: وهو المكان الذى يأتى مزيجًا من المكان الحاضر والمكان المتخيل. المكان المقارن: هو المكان الذى يقيم فيه الكاتب موازنة بين مكانين فى لوحة قصصية واحدة. المكان الرمزى: وهو المكان الذى يرمز من خلاله الروائى لمكان آخر. المكان الاستدعائى: هو صورة المكان التى يستدعيها الإنسان حين يكون فى الغربة. المكان النفسى: الذى يكتسب خصائصه من التصاقه بالبطل ونتيجة لحالته النفسية ويتوقف على مدى توحد البطل مع المكان. المكان القاصر: هو المكان الذى لا يقوم بنفسه وإنما بمساعدة جماليات مكان آخر أقوى منه.

المكان العالة: هو المكان الذى لا يقوم بأى دور فى النص بنفسه، المكان الرحمى: وهو الذى يشبه رحم الأم، ويتحقق هذا النمط عندما يتوحد البطل مع المكان ويستغنى به عن العالم من حوله. المكان الحلولى: هو المكان الذى تحل فيه الأرواح وهو المكان المسكون بروح الجن. المكان الفوتوغرافي: هو الذى يصور تصويراً فوتوغرافيًا خالصًا. المكان التكميلى: هو المكان الذى يأتى فى الرواية عادة بوصفه جزءًا من معمارية مكان آخر ...، إلخ الأنماط التى رصدها الكاتب الذى ربما وجد متعة فى التسجيل وابتكار الأنماط، التى مع الأسف لن تخدم العملية الفنية للأداء الأدبى فى شيء فهى فى النهاية تظل أنماطًا خارج السياق الإبداعى، إذ أن النمط فى الإبداع أشبه بالنظريات التربوية، فنحن بحاجة إلى نظرية نقدية لكل عمل إبداعى على حده كى يمكننا أن نتعامل معه [انظر بقية الأنماط التى لم أسجلها فى: جماليات المكان فى الرواية العربية، تأليف: شاكر النابلسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤م]، وإن كنت أود هنا أن أضيف إلى نمط ابتعد عنه الباحثون فى دراساتهم بل لم تعالجه دراسة فيما وصل إلى يدى من بحوث ودراسات، هذا النمط هو الإطار المكان المجرد الذى يمتلك سمات محددة غير مسماة، وقد عالجت هذا النمط فى دراستى لرواية صح النوم للأديب يحيى حقى ضمن دراستى للبيئات الضمنية والإطار البيئى عند حقى [انظر للباحث: أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية فى أدب يحيى حقى، ص: ١٤٨- ١٥٣، و ص: ٢٠١ - ٣١٦].

٣- انظر، غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٢ - بيروت ١٩٨٤م، ص: ١٨٤.

٤ - انظر نص القصة فى قسم " الرواية " بموقع (غابة الدندنة)، على شبكة الإنترنت فى العنوان الآتى:[http://www.come.to/alauddin] .

٥- أود الإشارة إلى أن القصتين (يا عزيز عينى) وإن اتفقتا فى التسمية، إلا أنهما متغايرتان، فكل نص يختلف عن الآخر فى البنية والهدف والتجربة والأحداث،

بل وزمن الكتابة، فقط كانت القصة الطويلة مفقودة حتى وقت قريب، انظر نص القصة القصيرة فى كتاب: الفائزون، نادى الأدب بقصر ثقافة طهطا، كتاب الطهطاوى رقم ٧، طهطا ٢٠٠٠م.

٦ - جماليات المكان، ص: ٥٤.

٧ - الخزانة هي اللا وعي أو اللا شعور المختزن في الباطن، التي يجب أن تضم منكتماً خاصاً إذا انكشف وشاع صار معلوماً فانتفى دور الخزانة، وانتهكت خصوصيته، [انظر، للباحث: أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية في أدب يحيى حقى، ص: ٢١٠]، فمفهوم الخزانة يعنى النفس الإنسانية المنغلقة، ونشير هنا إلى أن (الأنا) كما حددها علم النفس، مفهوم ينقسم إلى قسمين رئيسين: الأنا الحقيقى، والأنا الأعلى أو الضمير [انظر هارى ويلز: بافلوف وفرويد (١٠٦/٢)، و: الإنسان بين الجوهر والمظهر (ص: ٩)]، ويقف الأنا الحقيقى محصوراً بين ثلاث قوى، هي: الهو، والأنا الأعلى، والعالم الخارجى [انظر، بافلوف وفرويد (١٠٧/٢)]، وهو ما حاول الكاتب تجسيده فى قصته (بنت من طين).

٨ - ترمز الكاتبة هنا إلى لا جدوى الانحباس فى الحلم، وأهمية الفاعلية والبعد الاجتماعى للكاتب حتى يكون أكثر عطاءً وتأثيراً واستمرارية.

٩ - إريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، ص: ١٦٣.

١٠ - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: ٤٥.

١١ - ربما أراد الكاتب من وراء حصره لأطفال القرية ذلك العام فى العدد أربعين إسقاطاً على عدد اللصوص فى حكايات على بابا الشعبية.

ناى وجديلة وخلخال
فى مقابل مثلث التكوين القيمى فى الصعيد
فى رواية (يا عزيز عينى) للروائية جمالات عبد اللطيف

مدخــل:

(إذا رأيتم مسعود حجازى أبو علم؛ فأبلغوه أنى أنتظره، وسأنتظره حتى يشيب الرأس ويتغضن الوجه ويهن العظم ويرتخى الجلد..، ولن أكف عن الانتظار..).

بهذه العبارات المحكمة الدقيقة تبدأ الروائية جمالات عبد اللطيف نسج أحداث روايتها التى اختارت لها عنوان "ناى وجديلة وخلخال"، غير أنها نشرتها تحت عنوان "يا عزيز عينى".

والرواية تتحدث عن علاقة خاصة - فى صفائها وسموها - بين صالحة محمد إبراهيم ومسعود حجازى أبو علم، تلك الهنيئة التى لا يعكر صفوها شىء حتى الرقباء والأهل.. إلى أن حدث أمر جلل، استطاع أن يغير مسار الحكاية ومجرى الأحداث تمامًا؛ فالمرازيق كانوا يطلبون الثأر من عبد الرؤوف أبو شايبة؛ لأنه قتل أبا رحاب، ولكن الرصاصة الطائشة أخطأت صدر عبد الرؤوف لتستقر فى صدر حجازى أبو علم والد مسعود، وهو الأمر الذى دفع مسعود إلى مغادرة القرية، مؤكدًا لصالحة أنه لن يعود إلا بعد أن يوفر ثمن بندقيته ويتدرب على استخدامها ليقتص ممن أخذوا منه والده بغير ذنب جناه.

حكاية تتكرر، وكثيراً ما تتكرر فى صعيد مصر ليل نهار وعاماً فى إثر عام، لكن الروائية الواعية استطاعت منذ الوهلة الأولى أن تشير إلينا بالاحتياط فى القراءة

واستكناه الأحداث والطموح إلى معنى المعنى، فما هذه الأسماء الكاملة إلا جرأة الكاتبة وثقتها في ما تكتبه من ناحية ومن ناحية أخرى إشارة إلى أنها تكتب عن نماذج معروفة ومؤصلة لها أسماؤها الكاملة التي يتعلق فيها الاسم باسم أبيه والأب باسم الجد وجده.. إلخ، إنها وحسب كانت الاختصار الفني للبيئة المصرية في الصعيد، وكان الصعيد البيئة المنتقاة من جانب الكاتبة لأنه بيئتها أولاً ثم لأنه كان في تلك الحقبة رمز النقاء وصفاء السريرة، وكان من أبرز البيئات دلالة على روح مصر، تلك التي كانت تحتاج من أجل الثأر إلى بندقية واحدة، تلك التي هرع مسعود حجازي أبو علم باحثًا عن طريق إليها، لكن هل بندقية واحدة ستكفي الآن للثأر؟.

الكاتبة تُعلق في جملة سريعة: "أتراه يعلم الآن أنه يحتاج لألف بندقية؟؟!"؛ وهي بهذه الجملة تفتح للتجربة أبواباً أوسع من الأبعاد المطروحة، فمسعود هو الفارُّ من الظلم الباحث عن آلة يثأر بوساطتها لكرامته ممن أسبغ عليه نكسته وسرق منه الفرح والحياة الهادئة..، والسؤال الذي أنا حائر أمامه، لماذا سألت الكاتبة قارئها: "والآن.. أيصعب عليكم العثور على مسعود؟" سؤال محير وشديد الصعوبة؛ لأننا بلا أعين ترى، فكيف سنعثر على مسعود حتى وإن كان بين ظهرانينا، حتى وإن كنا نشعر بنخوته في دمائنا الملوثة بالمساحات الحرجة..؟ تُرى هل تشاركني الكاتبة الرأي في أن مسعود (هذا) لم يعد إلى الآن على الرغم من انتصارات أكتوبر في ١٩٧٣م؟. ويدلل لي على ذلك أنها عند عودته لم تمتلك جرأتها الأولى، فأدخلته متسللاً إلى الرواية متوسلة إلى ذلك بأنها سمعت أنه عاد.

المهم أن أحداث الرواية بعد مغادرة مسعود للقرية سارت مع صالحة إلى الأسوأ إذ خطبها عمها الأكبر لابنه جابر، وحتى هذه لم تخل من الإشارة والإعلان عن مستوى عميق من مستويات الرواية هو الصيغة السياسية من تفكير الكاتبة: "قال الرجل مقلداً جمال عبد الناصر حين أعلن تنحيه عن منصبه..."، وكأن جمال عبد الناصر في تلك اللحظة شخصية ذات سمات خاصة جداً، غير متوفرة في جمال عبد الناصر

بعامة بوصفه شخصًا، وإنا ممن يرون أنه كان فى تلك اللحظة ممثلاً بارعًا أجاد إتقان دوره ويبدو أن الكاتبة لها الرأى نفسه، فالرجل الذى تصفه بتقليد جمال عبد الناصر هو شخصية تُزْكِى أوار النار وتشى بعلاقة صالحة عند أهلها وهو الذى أمسك صدر جلبابه بيديه وضغط الكلمات بين أسنانه وأخفض صوته، وهو الذى ألقى بعمامته فوق الأرض فى إشارة إلى المهانة التى ألحقتها بهم صالحة؛ وانتهى الأمر إلى استسلامها لهم بعد أن وقعت صريعة للعياء والهزال وهى طريحة الفراش، كانت تسمع الأصوات من حولها كأنها أصداء تأتى من بعيد: وعيد أمها لأخواتها، وضجيج أبيها الذى يعلق على كل كلمة يقولها (السادات) وتشكيكه المستمر فى قدرته على محاربة اليهود ورد ما أخذوه فى يونيو ١٩٦٧م، وتعليقه الساخن أنه رجل خواف لا يجرؤ على النطق بكلمة حرب؛ وأتت أخت العم شنودة لتأخذ بناته لأولادها وفرغت أمام صالحة الدار وتزوجت ووصفت زواجها بأنه غيبوبة تفوق فى ثقلها الموت، ما تذكره منها هو موت عبد الحليم حافظ (الرومانسية) والسلام مع إسرائيل (الانهزامية) ومقتل السادات (التشتت والتشظى الاجتماعى)... ثم طُلِّقَت..

الاستخدام اللغوى:

الحديث عن الاستخدام اللغوى يجعلنا نميل إلى استخدام المنهج التفسيرى phenomenology فى استقراء الرواية، وسيدفعنا إلى الوقوف عند كل لفظ من ألفاظها لأنها ألفاظ ذات ثقل مضمونى، محملة بعدد لا متناهٍ من الإشارات والدلالات والإيحاءات يصدق معها أو تُصَدِّقُ على رأى الإمام عبد القاهر الجرجانى الذى ينفى فيه التأثير عن الكلم فرادى، فيقول: " وهل تجد أحداً يقول هذه الكلمة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها"؛ فقد ذكرت الكاتبة لفظ (بكيتُ) فى مستهل روايتها أربع مرات لم تكن فى إحداها تحمل الدلالة ذاتها التى حملتها الأخرى، بل هى فى كل مرة لفظ جديد ودلالة

جديدة، وكأنها تؤكد على الأهمية الكبرى الخاصة للغة فى النثر الذى تخفف منها كثيراً هذه الآونة، وكأنها تشير إلى أن هناك طاقة ذات ثراء وفير تتخفى فى المعانى الإضافية أو معانى المعانى كما يُسميها (ريتشاردز وأوجدن) الناقدان الإنجليزيان؛ ويتخذان من معنى المعنى عنوانًا لكُتَّابٍ لهما، وهو اصطلاح أنشأه الإمام عبد القاهر كذلك، وها هى ابنة هذه الثقافة الأصيلة تؤكد على تاريخها الفكرى اللغوى الذى تتنكر له الكثيرون من مبدعينا المعاصرين.

ثم يجرنا الاستخدام اللغوى للكاتبة إلى ملاحظة أسلوب الجملة الاعتراضية الذى أكثرت من استخدامه فكان أشبه بكوات النور التى تضىء خراب المجتمع المظلم الذى تعبر عنه، ففى كل مرة جديدة كانت الكاتبة تضيف كشفًا جديداً على صورة مدركة بداءة للقارئ الذى سرعان ما يكتشف أنه كان يعشوا إلى تلك الإضاءة وذلك التنوير، لأن الجملة الاعتراضية آنئذ تحول حتى المعنى العميق للجملة إلى معنى أشد عمقًا وأكثر اتساعًا.

فالكاتبة ماكرة فى استخدام لغتها، هذا المكر اللغوى يطالعنا منذ الصفحات الأولى فهى تنادى مسعوداً بلفظ (يا طفلى)، و(يا صغيرى) وكان قد رحل رجلاً عن قريتها منذ عشرين عامًا؛ كما أنها تدَّعى أن اسم الفرعون تاه عن ذاكرتها للدلالة على الضياع الذى نعيش فيه حتى عن تاريخنا.

ويضاف إلى جملة الاستخدامات اللغوية للكاتبة أنها بدأت روايتها بأسلوب الخطاب ثم تستخدم خاصية الالتفات لتعدِّل اتجاهها إلى أسلوب آخر هو أسلوب المتكلم عن غائب؛ الأسلوب الأول حميمى ومشوق لكن تأثيره يتوقف على درجة الصياغة، لذا كان فاعلاً فى جذب القارئ نحو مضمون الرواية، ثم ثنت الكاتبة بالأسلوب الآخر الذى يُعد أكثر حميمية وانطلاقًا، وكأنها أوقعت القاصى فى شرك الانجذاب والقرب، ثم انطلقت تحكى له ما تريد، ولقربى القارئ - فى غير ابتذال - جعلت كل ذلك فى فاتحة هى خطاب (رسالة) من بطلة الرواية إلى القارئ ، وإن بدت

فى الظاهر إلى مسعود.. فتاها هى..؛ الغائب تائهًا فى بلاد الله الضائع عن حبه وأرضه المُغْتَصَب حقه فى الحب والمحبوبة..

ثم تبدأ الكاتبة روايتها بالقسم الأول رقم (١) لتكشف لنا عن ساحرة خيِّرة استطاعت أن تضحك علينا وتلبسنا (العِمَّة)، والعِمَّة هنا ليست سوى غطاء الرأس التقليدى لنا نحن أهل الصعيد، وهنا يكمن موضع الشرف، الذى دفعنى لقول ذلك أنها استهلت هذا القسم الأول بقولها (كعادتى..)، وكأنا معها قد أخذنا على غرة أو غير غرة، أو كما يقول المثل الشعبى فى الصعيد: (جينا وسط الحصير فى النُّصّ)، أى أننا بعفوية دخلنا التجربة منذ صفحات ذات سيل من الدلالات الآخذة بنوط القلوب وأنها بدأت الرواية فعلاً منذ اللفظة الأولى لكن ما نحن فيه فى هذا القسم هو جزئية من جزئيات الرواية؛ وأننا قد تأهلنا مع الكاتبة للدخول فى التجربة الأشد عمقًا ذات البعدين الزمنى والاجتماعى، بعد دخولنا معها فى البعد الوجدانى النفسى..

وقد استطاعت الكاتبة أيضًا أن تسرق القارئ من نفسه، فقد يتعلل واحدنا بأنه لا يعرف عاداتها عندما قالت (كعادتى..) ، فكانت أكثر ذكاءً بأن انتخبت عادة جمعية هى عادتنا جميعًا فى حقبة زمنية وموطن مكانى محددين (كعادتى دفنت فى جمر "الكانون" بيضة، لم أجد بيضة دجاجة.. فأخذت خلسة بيضة إوزة..)، هذا كان يحدث قبل عشرين عامًا من الآن فى بيوتاتنا فى الريف والقرى، بل وفى المدن كذلك.. عند أطرافها..

وتؤكد الكاتبة وعيها التام بهذه العادة المجربة بتسجيل لازمة من لازماتها (لو انفجرت تلك البيضة وأحدثت دويًا).

ومن السمات الخاصة بلغة الرواية بَسْطُ الحديث، وهو من الأمور التى لا تحدث إلا بين القرناء أو المقربين وهى من دلائل القرب والمودة، فكأنها تنتخب من ألفاظها ما يقرب القارئ منها (لو علمت أمى بالأمر ستقتلنى.. والله ستقتلنى) فهنا تكرار البنية

للتأكيد من ناحية ومن ناحية أخرى للانبساط فى الحديث والتوسع فيه، هذا إذا أخذنا فى الحسبان أنها اتبعت هذه الجملة بجملة اعتراضية مفسرة؛ ومن ذلك أيضًا قولها: "أخذت أبالغ فى حَبْكِ الطرحة...؛ لكى يفهم أنى لم أعد صغيرة بعد"؛ وكذلك استطرادها فى الحديث عن سبب تعكر أمسيات الحكايات بسبب تأفف جدتها وتعكر مزاجها من جراء تصرف وقح قليل الحكمة يصدر من أحد الأولاد..

ونسوق هنا عددًا من الأمثلة الدالة على مدى العناية بالصياغة والاهتمام بالبناء كما يتجلى ذلك فى جمل الرواية:

١ - (قد يكفيك النظر إلى عينيه الحزينتين، الآمنتين الصادقتين.. لتعرفه فى الحال، وستجد فيهما أيضًا - دمعة خاصة جدًا - عالقة فى عينيه"، هذه الدمعة على أبيه ولن تكفكفها سوى صالحة، فهى علاقة ثلاثية الأطراف قد تشير إلى المستوى الحيوى الواقعى والمستوى التاريخى والمستوى الانتمائى، فشأن التجربة إذن شأننا نحن، إذ إننا مصريون ولنا جذور تاريخية ضاربة فى عمق التاريخ، حتى العصور الفرعونية، وننتمى إلى العرب.

٢ - (الشوق عصفور ينقر قلبى برقة هذا الألم اللذيذ) هذا الألم هو غيابها عن مسعود ثمانية أيام كانت تمر عليها لحظاتها كأنها سنوات أو أكثر من سنوات، هنا غنائية صارخة لا يتحملها النص النثرى فبدلاً من استخدام أسلوب البدل (الشوق عصفور) كان بإمكانها أن تستخدم التشبيه التمثيلى بأن تقول (عصفور الشوق) لأن البدل يئيل إلى الاستغراق الكامل هنا ولأنه كُلٌّ من كل؛ وهو التعبير نفسه الذى استخدمته الكاتبة فى موطن آخر: "عصفور الشوق فر هاربًا لما رأى مسعود...

٣ - (نظرت للسماء.. زرقتها لم تتلاش بعد.. أمواج الليل السوداء سوف تغطى تلك الزرقة بعد قليل.. ماذا أقول لمسعود فى صباح الغد؟ أيكفى أن أقول له أنت حبيبى يا مسعود..) وكأنها إرهاصة بما سيحدث بينهما فيما بعد من فرقة وشتات..

٤ – بجوارهن تجلس جدتي.. ولأسلوب جدتي وصوتها وأدائها في سرد الحكايات سحر خاص ولها قدرة على أن تمنحك جناحي خيال، يأخذانك إلى عالم حواديتها الغامض الساحر المثير.. معها تقصر الليالي وتروق الأمسيات.

٥ – من الجمل المهمة في الرواية قولها: " بعمري أشترى لقاءك إلا خمس دقائق منه"، فهي تؤكد على أن كل شيء هنا يجب أن يكون محسوبًا بدقة وأن إطلاق العبارات على علاتها لا يجدي مع الفن شيئًا فكيف تشترى لقاءه بعمرها دون أن تراه، لابد إذن أن تستبقي من ذلك العمر دقائق تتملى وجهه فيها، وهو أمر يشي بكاتبة يقظة على درجة غير عادية من الذكاء الفني والدربة وهو أمر معروف لنا جميعًا.

ومن الجمل المماثلة قولها عن مسعود وإليه: "كنت لي كل الخير" ومن المعهود أننا نلقى العبارات على إطلاقها دون روية أو إعمال فكر فنقول في مثل ذلك (كنت لي كل شيء) وهذه الشمولية تحوى الخير والشر معًا وعليه فهو ضيقها ونكدها وضجرها واضطرابها وثورة أعصابها وكلها أشياء داخلة في (الشيئية) لكن الكاتبة هنا قالت (كنت لي كل الخير) ثم عادت لتؤكد كعادتها ما في هذا التعبير من قصدية فتقول: (كنت لي كل الخير.. الحنطة ولبن البقرة وأريج النعناع واخضرار الأرض وغناء العصافير.. كنت كل شيء خير وجميل..).

ومن أبرز سمات الكاتبة عنايتها بالتصوير، فتقول مثلاً في حركية مشحونة بالدلالات الظاهرة والمُضَمَّنَة: (نهض وأمسك بيديه فتحة جلبابه، وأخفض صوته، وضغط الكلمات بين أسنانه، وأتقن دور الرجل الكاتم لأمره؛ الحامل في صدره همًا كبيرًا، كان يحمله وحده في صبر وصمت يحاكي صبر الجمال، وقال: بالعربي البنت عاشقة..).

هنا تصل الدرامية إلى أقصى درجاتها على مستوى التجربة وأسلوب الطرح، إنها صورة لو تخيلها القارئ لاستحضر في ذهنه صورة حية لرجل مهموم من رجال

تلك البيئات، وقد استطاعت الكاتبة أن تُغْنِى دراميتها باستمداد تجارب معاونة تُمِدُّ النص بمددها وتسوق من خلالها ما تود طرحه من بنيات ضمنية على مستوى الأفكار أو الأحداث أو الدلالات.

التجارب المعاونة:

النص الرئيس هو العلاقة بين صالحة ومسعود، لكن الكاتبة كانت تعمد إلى إدخال نصوص محفزة تُسبغ على التجربة مصداقيتها، وقد اتسع نطاق مثل هذه النصوص فكان منها الهامشي جداً وكان منها ذو القيمة الموجهة فى سير النص؛ بل منها ما كان حاملاً لجزء من الدلالة الأساس للتجربة مثل علاقتها بجيرانها الأقباط عائلة عم شنودة.

ومن تلك الدوائر غير الرئيسة فى سياق النص قصة السجين العائد منذ ثمانية أيام (هى فى الوقت نفسه مدة انقطاعها عن مسعود)؛ هذا السجين عبد الرؤوف أبو شايبة الذى يتربص به المرازيق، هذه إحدى حكايات الثأر فى القرى والتى يمنع الناس والصغار بسببها من مغادرة بيوتهم حتى لأخص حاجياتهم كالرعى، وهذه الدائرة هى التى اتسعت فشملت اتجاه الرواية فيما بعد وتحكمت فى مصير أبطالها واتجاه أحداثها.

زمن التجارب المعاونة كذلك اقتسام المهام بين الجيران، فصالحة وجارتها تريزة ابنة العم شنودة تقتسمان رش السطح بالماء وملأ القُلل وكنس السطح وفرشه بالحصر والسجاد، وهى مهمة متبادلة كل أسبوع تقوم إحداهما برش السطح وملأ القُلل والأخرى بكنس السطح وفرشه، وهى من التجارب التى ساهمت فى تحقيق الضغط على نفسية صالحة.

إضافة إلى عدد من التجارب الأصغر التى من بينها تجربة الشيخ أبى الدهب الذى يسكن شق النيل فى نجع غريب وغير مريح بيوتاته كلها على نسق واحد كلها

من الطوب النيئ، كلها قصيرة وملطخة بالجير الأبيض، ونوافذها ضيقة مستطيلة وأبوابها باللون الأسود؛ والكاتبة تقرن بين رحلتها ورحلة عروس النيل ومدخلها فى ذلك حكايات العم مجاهد الذى كان يتنبأ لها بأنها آخر عروس للنيل، وكان مسعود يقول لها: لا تجلسي مع هذا الرجل الشرير، إنه يريد أن تغرقى فى النيل حتى لا أتزوجك؛ ويبدو أن صالحة صدقت معها نبوءة العم مجاهد وغرقت غرقًا معنويًا فى النيل بعد اعتداء الشيخ أبو الدهب عليها، وهو رجل مريض وقد أبرزت الكاتبة ما يَعْتَوِرُهُ من حالات مرضية.

وثمة تجربة جديرة بالذكر هنا من التجارب العابرة الصغيرة ذات الكشف المهم عن الاتجاه التفكيرى للكاتبة وأسلوبها فى عرض نفسية المجتمع العربى من حولها فى تلك الحقبة، هذه التجربة هى سفر مهران إلى الجزائر الذى ينير ويوضح نظرة العرب إلى المصريين بوصفهم خونة، لما اقترفوه من سلام مع إسرائيل.

وما إن نكتشف أن هذه التجربة الإنسانية العميقة القادرة على القيام بأود رواية، هى فى الأصل قناع تجريبى لطرح نوع أعمق من الصراع مثل الصراع العربى الإسرائيلى، فعلينا إذن أن نعود لقراءة الرواية من جديد فى ضوء ما توصلنا إليه من أفكار، ولكن فى حيطة بالغة، على أن نأخذ فى الحسبان أمرين أولهما حنكة الكاتبة وقدرتها على الرمز والتعريض والإشارة والإيحاء، ثانيًا أن الكاتبة على الرغم من تقديرها للتجارب الإنسانية إلا أنها تعد أن التجربة الحقيقية الجديرة بالتناول والرصد والصوغ والكتابة لابد وأن تكون بالعمق الذى يناسب ما بلغته حياتنا من تردى فكرى وسياسى واجتماعى، وأن تختلف الكتابة، عن حياتنا المتردية، فى الاتجاه.

إن جمالات عبد اللطيف كاتبة جديرة بالاهتمام وأعمالها ذات قيمة فكرية وثقافية ستحمد لنا الأجيال احتفاظنا بها ونقلها إليهم.

العـودة إلـى جـوبـال

الـوجـه الـسـاحـلـى لـلـصـعـيـد

القصص :

(العودة إلى جوبال) مجموعة قصصية للكاتب سعيد رفيع، صدرت عام ٢٠٠٦، وتتضمن تسع قصص قصيرة تستمد موضوعاتها من بيئة البحر الأحمر تحديداً، جُل القصص تدور أحداثه حول حياة الصيادين وخرافاتهم الاجتماعية من خلال المونتاج الزمانى أو المكانى، فى إطار من التجارب البيئية المعبرة عن الأنماط العقدية والتفكيرية لأبناء بيئة البحر الأحمر، داخل نسق قصصى تميل نماذجه إلى التفسيرية الشارحة.

لقد عالج الكاتب فى مجموعته البيئة الساحلية الاجتماعية والمهنية للصيادين، وأثرها العقدى عليهم فى أفكارهم ومعتقداتهم وتصوراتهم وخرافاتهم، كما عالج تلك البيئة فى بعدها المكانى، فرصد بيئة الصيادين وحياتهم الاجتماعية فى نجع متاخم للبحر، يحده من الغرب الجبل، كما أفرد البحر بوصفه الإطار المكانى للبيئة المهنية للصيادين، أو بيئة المصايد، وكذلك البيئة الساحلية، فى قصص: ("العودة إلى جوبال"، "واقعة اختفاء عودة الرشندى"، "صابغ أذنيه بالدم"، "وهو أيضًا يحب عرائس البحر"، "العشة الأخرى"، "وهل تعرفون بحراً آخر")، وعالج أيضًا الجانب الاجتماعى لتلك البيئة، فى قصة "الرقصة الأخيرة للبعوة": (البيئة الاجتماعية للعوازم)، وقصة "العرجاء": (بيئة الرشندية الساحلية)، كما تطرق للبيئة المتاخمة للبحر، أو الوجه الآخر للعملة، فقدم بيئة الصحراء فى قصة (زيارة الدبرغط).

أنماط:

ركز سعيد رفيع في مجموعته على جملة من الأحوال البشرية، أكثر من تركيزه على المكان: البحر والصحراء، بدليل أنه لم يهتم بالليل أو العاصفة، وهما لازمتان حتميتان، يجب أن يتطرق إليهما من يكتب عن البحر أو الصحراء، ولو عرضًا، في مجموعة تحوى عدداً من القصص؛ ولكنه على الرغم من ذلك تسرب المكان بقوة إلى كل نواحي النص، لدرجة جعلت المكان بموروثه الثقافي بطلاً، من خلال الأنماط الوجدانية التي قدمها الكاتب بوصفها أثراً عن أسلوبٍ بيئي ونمطٍ اجتماعي.

تلك الأنماط التي قدمها سعيد رفيع تكاد تشبه الأنماط التي لا تتحقق كثيراً في نماذج الأدب المصري، بخاصة والعربي بعامة، وحسبي أن أذكر ههنا أنموذجان أشبهه بهما، أولهما النموذج الذي قدمه يحيى حقي مثلاً في (قصة في سجن) التي تعرضت لحياة الغجر، أو لنقل صعيديات يحيى حقي بعامة التي ظهرت في مجموعته (أم العواجز) والتي تعد من أهم ما كتب من أعمال أدبية عن البيئة في صعيد مصر آنذاك؛ أما النموذج الآخر العربي، فهو نموذج إبراهيم الكوني، إذ تشبه نصوص سعيد رفيع في مجموعة (العودة إلى جوبال)، بعض كتابات إبراهيم الكوني، وبخاصة عندما يأخذنا الكوني إلى عالم الصحراء واصفًا رحلات صحراوية هي في الواقع تجسيد لمعايشات يومية في تلك البيئة التي هي في الأصل بيئة الحياة لدى الطوارق، إضافة إلى ما تحمله من ظلال وخرافات وأساطير...، لقد استطاع سعيد رفيع أن ينضم إلى ركب غير مزدحم لأنه نادرٌ وفريد، أفراده آحاد من بين ما تعج به الثقافة العربية من كُتّاب وأدباء؛ وذلك بما قدمه لنا من نماذج تجسد حياة الصيادين من عربان البحر الأحمر ومصايدهم، وخرافاتهم وآفاق تطلعاتهم، ما بين هواجسهم المرجفة وآمالهم اليسيرة، وخرافاتهم المؤملة وانتظارهم الصبور، بين البحر والصحراء.

لقد خلق الكاتب معادلة مهمة من خلال نصوصه هنا، إذ حقق الوجود المدهش لتلك البيئة المحتشدة بالغرائبي المدرك والعجائبي العادي، ثم تجاوز هذا التقديم القشري لأنماط الخرافة في بيئة الصيادين الساحلية، لينطلق إلى أعماق الإنسان فيها، فيصل إلى أدق نقاطه النفسية؛ قوته وضعفه، فرحه وترحه، هدوئه وفزعه، عطائه ورجائه... ؛ فسلمان القوى ذهب منفرداً للصيد، وسلمان المعاند جره عناده إلى السقوط في براثن المرض، وبطل قصة (وهو أيضًا يحب عرائس البحر) عالج الفقمة ومنحها السلامة بالعلاج والطعام، بينما هو كان يرجو أن يرزقه ربه بالصيد الوفير، وبييض السلاحف حتى يتمتع مع زوجه بوقت يمتع النفس، هو بحاجة إليه بعد عناء الصيد، ومن الأنماط التي قدمها أيضًا تبادل المنفعة بين الصيادين ورجل الحريد الناشف؛ إذ يعطيهم الحريد المجفف ويعطونه الماء والأرز والسكر والشاي والبقول، وهو يشبه العرجاء التي كانت تصنع الفسيخ من سمك البربوني، وهناك نمط "سلمى" التي انتظرت رجوع ابنها "عودة الرشندي"، فجاءهم في الموعد المحدد بعد عشرين سنة رجل احتضنته وصاحت فيهم: ألم أقل لكم إنه سيعود؟، بخلاف أبي إبراهيم الذي ينتظر ابنه وظل متشبثًا بأنه لمّا يزل حيًا...، ومن أنماطه "البعوة" نصف الإنسية ونصف الجنية، التي عصت زوجها فغضب عليها، وجعلها صائدة نساء البشر تجلبهن إلى فراشه؛ وهناك امرأة "عايض" التي كانت على علاقة بـ"جمعان"، فكادت لزوجها مع عشيقها فقتله جمعان، لكنه عاد لينتقم من كل من أساء إليه أو لاك سيرته؛ وكما كانت امرأة عايض خائنة كانت "رينة" محبة، يميل قلبها لعمران فتى العوازم، ويقابل نموذج رينة وعمران بما يحمله من تضحية وازعها الحب وطاقته، فيه تدافع رينة عن نفسها حتى لا تنضم إلى بنات العوازم السبعة، ويدافع عمران عن حبيبته رينة، هناك نموذج الخوف والضعف والوهن والتردد وعدم القدرة على الفعل؛ فكما كان الحب وراء انتصار العوازم على البعوة، كان الجبن والبخل والخسة من وراء نزوح الأغنياء من النجع، وسيطرة الدبر غط على من بقي فيه من ذوي الرؤوس المنكسة؛ هذه بعض

الأنماط التى قدمها سعيد رفيع فى مجموعته، داعمًا بها ما قدمه من أنماط موضوعية، تنصب على حياة الساحليين وبيئة المصايد والصيادين.

وقد كشف الكاتب من خلال نصوصه عن أبرز الاتجاهات الاجتماعية، والطبائع النفسية، ومعتقدات شخصياته ونماذجه الفنية، وتوخى من خلال نصوصه التداعى الحر، فى سبيل رصد معتقد أو بنية عقدية لدى أبناء البيئة التى يعالج تجاربها، لذا لم يكثر من الإحالة إلى أبعاد فكرية إلا نادرًا (كما فى قصته "الدبرغط")، كما أنه بنى نصه من خلال السياق الاسترجاعى للماضى، مجندًا المكان ليشكل دورًا فاعلاً نفسيًا وإجرائيًا فى عدد من نصوصه، كما جعله ممثلاً لبنية معاونة فى نتاج النص والدلالة فى كل نصوص المجموعة.

وقد تعددت الأنواع القصصية فى مجموعة (العودة إلى جوبال)، ما بين: قصة الحدث، وقصة الشخصية، وقصة الموقف واللوحة، والقصة السردية، وقصة التسجيل من خلال النقل عن الروايات، إلى جانب نوع أراه مبتكرًا ومهمًا هو القصة المنهج التوثيقية، كما فى "الدبرغط" التى كتبها سعيد رفيع بعقلانية مطلقة فجاء شكلها ببنية منهجية، كما أراد لمضمونها أن يكون رامزًا، حتى صارت القصة بنية عقلية، غير أنها لم تنل من جمالية البناء القصصى شيئًا؛ كما اعتمد الكاتب فنيًا فى نتاج هذه الأنواع على عدة أساليب أداء منوعة كان من نتاجها مجموعة من القصص ذات أبعاد فنية فريدة، تتجلى على المستوى الكلى كما تتجلى على المستوى الجزئى، فلو استقرأنا البنية النوعية لقصة واحدة من قصص المجموعة مثل (وهو أيضًا يحب عرائس البحر) سنجدها حافلة بأساليب قص متعددة، كل واحد منها قادر على إقامة بنية قصصية مستقلة وفاعلة فنيًا، ومن بين هذه الأساليب:

١ - الإيقاعية، بمتاخمة الشعرى فى نتاج النص، إذ تتسرب موسيقا خفيفة من السمو والشفافية يتخللها شىء من التجاوز النبيل الذى يحافظ على القيمة الفكرية للكاتب من وراء النص، فى لغة موحية متدفقة بالإيحاء والظلال.

٢ – الكنائية، فهى فى بنيتها الإشارية كناية عن الرضا والمصالحة مع النفس والواقع المحيط، وقد اهتم الكاتب بتكثيف البنية الكنائية للقصة باستعمال كنايات جزئية داخل النص، فمثلاً اصطدام مروحة موتور القارب بالفقمة إشارة إلى الأثر الذى يمكن أن تمنحه الحضارة؛ ومعالجة الصياد للفقمة إشارة إلى معالجة الآثار الحضارية الجارحة.

٣ – الرمزية، بإقامة المعادل الموضوعى بين الفقمة وزوجه؛ إذ ربط البطل بين عروس البحر وبين زوجه غير الجميلة الودودة الطيبة، ومن خلال هذه النقطة عالج الكاتب نمطًا من أنماط المحبة بأسلوب غير مبتذل، راق فيه انفتاح على عالم البحر الذى امتزجت فيه وبه مشاعر الصيادين، فصار قيمة وجدانية مشاركة لهم فى السراء والضراء، يهديهم ويهدى لهم ويسدى معروفًا يقنعون به ويهشون لما يأخذون منه..، لدرجة لا يجدون معها غضاضة فى أن يعيدوا ما أخذوه بقصد المحبة والتواصل الوجدانى الذى يعلو فوق المادة والنفعية، لقد استوقفنى طويلاً مشهد الصياد يلقم الفقمة مما اصطاد من أسماك، وهى تتابع القارب فى رحلته إلى المرفأ..، إنه مشهد بحاجة إلى تأمل عميق.. عميق.. عميق؛ وصامت.

٤ – اللوحات السردية الدافقة برومانسية رائعة فى إحساس وجدانى مزدحم بالمصالحة مع النفس والمجتمع والبيئة المحيطة، فهناك لوحة مع البحر ولوحة مع عروس البحر، ولوحة مع جزيرة جوبال المتجلببة برداء الليل، ولوحة أخرى فى تقصى أثر السلاحف بحثًا عن بيضها، ولوحة مهمة تجمع بين الصياد وعروس البحر، والليل والأمنيات الهانئة.

فالقصة تحكى عن علاقة غير معقدة لكنها عميقة جداً تحتشد فيها مشاعر الرحمة والتآزر والمحبة بين الصياد والبحر، ويتخير الكاتب حيوان (الفقمة) ليجعله دليلاً للتواصل العاطفى بين البحر والصيادين وأن البحر يعطى ذوى القلوب النقية، لقد كان الصياد (المُجهَّل) تعميمًا، ممتنًا عندما صدمت مروحة المحرك فقمة كبيرة لم

ير فيها إلا لحمًا مكتنزًا ورزقًا وفيراً، ومع ذلك نفض عن نفسه تلك النظرة النفعية، وعالج جراحها وأعادها إلى البحر، فما كان من البحر إلا أن رد له معروفه؛ فمنحه الكثير من الصيد الوفير، وبيض السلاحف الذى يسعد زوجه ويهنئ نفسه وتقرُّ به روحه بعد عناء العمل ولوعة الغياب.

ومن الفنيات المهمة التى ربما صارت من الفنيات المهجورة فى القصة الفنية القصيرة، ولا يعالجها كثير من كُتّاب القصة القصيرة، فنية التدوير، التى عالج بها قصة (العرجاء)، والتدوير فنية صياغية تعنى بدء القصة من النهاية ثم طرح نهاية تستدعى استعادة البدء وهكذا دواليك، بما يجعلها قابلة للقراءة المدورة إلى ما لا نهاية، والقصة تسرد حكاية العرجاء التى غرقت عند عودتها من الحج؛ فتبدأ القصة من الخاتمة: حيث لم تجد الشرطة شبهة جنائية فأغلقت الملف وصرحوا بدفن الجثة..؛ ثم يبدأ الكاتب فى استدعاء حكاية العرجاء، محاولاً تعليل غياب جثمانها فى الماء أسبوعًا كاملاً، ثم ظهورها فى الغردقة على بعد ستين كيلو مترًا من مكان غرقها فى سفاجا..، وكلها أمور تخالف سنن البحر السرمدية التى قرت فى معتقداتهم؛ أما سلمى نفسها فهى امرأة ودودة مضيافة كريمة، لا ينفد عطاؤها، استطاعت أن تعيد اهتمام الناس بفسيخ البربونى، بعد أن كان الناس لا يسيغونه فى أكلهم، فهنا علاقة وثيقة تربط بين سلمى وسمك البربونى، يؤكدها الكاتب بأنه بعد موتها تضاءلت أسماك البربونى إلى حد كبير، وانخفض سعرها وعاد طعمها رديئًا كما كان، من قبل اهتمام العرجاء بها.

فالقصة تبدأ بفقرة أولها: "لم يجدوا شبهة جنائية واحدة"، والحديث عن الشرطة، وتنتهى بفقرة أولها: "ولكن الشرطة لم تصل إلى شىء.."، نلاحظ هنا أن الدلالتين متطابقتين تمامًا، وهو من أهم دعائم التدوير إذ يعين الاتفاق الدلالى بين البداية والنهاية على إمكان الترجيع والتدوير مرة ومرات، إذ يستدعى كل منهما الآخر عند وروده.

وإلى جانب تلك الأنواع استخدم فى نصوصه عدداً من الفنيات المهمة، لعل من أبرزها وأول ما يطالعنا فى نصوصه هو المقدمات القصصية؛ فقد صدر الكاتب كل قصة بمهاد، إما مختزلاً مضمون حكايته، أو ممهداً للدخول فى النص وطرح قضيته الكبرى، أو مهيئًا القارئ لتلقى الطروحات المعرفية والجمالية التى يصوغها من خلال الاتجاه العام للمجموعة، الذى لخصه الكاتب فى إهداء مجموعته الأولى "البريونى يتجه شرقًا" حيث أهدى المجموعة، ويبدو أنه كان يهدى نفسه وكتاباته بأسرها، إلى أهله الذين لم يكتب عنهم أحد..

موروث الكاتب:

من سمات الكاتب أنه لم يُتح لمكتسباته المعرفية السيطرة على موروثاته الاجتماعية، حتى وإن لم يَنْسَقْ وراء معطيات موروثه، فهو لم يرفض ما حمله عن المجتمع؛ وإنما أشار وألمح وفتح للفطنة بابًا فى هذا السبيل، فمن شاء فليقبل بوساطة التلقى، أو يناقش ما يتلقاه عن النص؛ ولكن فى سياق خارج النص وبيئته الاجتماعية والجمالية، لأن محاسبته آنئذ ستتم فى بيئة التلقى، وهى بيئة تابعة للنص متصلة به، منفصلة عنه.

فهناك اتساق مهادن أو اتساق تمرير، بين اللفظ والملفوظ، فى نصوص "العودة إلى جوبال"، فالقاص يقبل البيئة بكل ما تقدمه له؛ حتى وإن اختلف معها، عن طريق الوسطاء، وهم شخصيات العمل، إلا أنه يقبلها فيقدمها فى خطاب غير رافض وغير متنكر أو مستنكر؛ حتى وإن تضمنت بعض نصوصه رفضًا موضوعيًا، كما فى "حكاية الدبرغط"؛ التى يقبل فيها الحكاية ويستسلم للفرضيات التى طرحها الأعمى، وبالتالى يقبل الحل الذى ظهر أن التنكر له كان له عواقب وخيمة، هى نفسها تلك التى حذر منها الشيخ الأعمى، فهذا هو التوائم بين اللفظ والملفوظ، بمعنى ما يريد الكاتب

توصيله (الخطاب الأدبى)، وما يصوغه من شفرات نصية لأداء وتجسيد بيئة الخطاب (الحكاية).

لكن هذا لا يعنى التدخل التفكيرى فى سياق التجارب التى يرصدها فى مجموعته، فالكاتب يعتمد - فى جانب كبير من أحاديثه عن مجتمعه - على الشفافية فى النقل عنهم، فمثلاً فى وصف سلمى فى ("العرجاء" -ص٥٠) يكاد يتفق مع وصف سلمى فى ("واقعة اختفاء عودة الرشندى" -ص٣٠) والقصتان تتحدثان عن حكاية من حكايات الرشندية، وذلك يؤكد مدى المصداقية الفنية للكاتب فى أعماله، للحد الذى يجعلها تعيش فى وجدانه وشعوره بنماذج محددة وصورة جلية واضحة، لا تعرضها التجربة الفنية عند الصوغ للاختبار، بل هى نماذج وتجارب راسخة فى وجدانه، تتدفق بعفوية على صفحات الكاتب الذى تتلبس روحه بتلك البيئة التى يعبر عنها لاسيما وقد وصفها فى إهداء مجموعته الأولى بأنها بيئة أهله، بل وجعل همه الرئيس هو الكتابة عنهم؛ حيث " لم يكتب عنهم أحد ".

وقد انعكست هذه النظرة على أسلوب معالجة الكاتب لتجربته، من خلال وسمة نصوصه ببعض السمات الشفهية؛ فمن مظاهر الشفهية فى المجموعة: النقل عن رواة متعددين، وتضمين الأغانى والمواويل، والتدفق فى سرد بعض الأحداث، مع التأكيد على استخدامات المعارف البيئية مثل أنواع الرياح، ومواسم السمك، وخصائص البحر والصيد ...

ولعل أبرز مظاهر الشفهية ظهر من خلال الأسلوب السردى، فالسرد عنده فى المجموعة، سرد مشارك له دور فى التجربة، أو راصد ينقل من الخارج عن غيره دون أن يكون له دور مؤثر أو متحكم فى مصير واتجاه أحداث الحكاية أو التجربة.

فالإطار السردى فى هذه المجموعة قدَّم الخلفية الفكرية للسارد؛ تلك الخلفية التى بدت متساوقة مع أفكار وتصورات مجتمع التجربة.

وفى سياق الحديث عن السرد أود أن أقول إن الكاتب يستخدم لسرده لغة غيبية، تطرح واقعًا أسطوريًا أو غرائبيًا يحافظ الكاتب فيه على درجة من الدهشة والتسليم أو الاستسلام لعقائد راسخة فرضتها على أهل بيئة النصوص ثقافة ذات أبعاد خاصة؛ للغيبيات دور كبير فى تشكيلها؛ إضافة إلى جملة من المكتسبات البيئية التى تمثلت بوضوح فى سياق النصوص ومنها المعارف البيئية المنتشرة فى سياق المجموعة، مثل اقتصاص الأثر الذى يمثل بنية معرفية بيئية تسربت إلى حياة الصيادين فى البحر، وعلى الجزر، من حياتهم الأولى فى الصحراء، فسلمان يقتص أثر السلاحف للحصول على بيضها والصيادون يقتصون أثر الريح ويعرفون أوقاتها واتجاهاتها، وهجرات الأسماك والشعاب والرؤوس المرجانية، وكذلك استغلال الكاتب قصصه لعرض ملامح بارزة للمجتمع الذى يعبر عنه، ملامح مكانية بقدر كبير، لكنها تتعلق بالثقافة السائدة فى هذا المجتمع، كأنواع الرقص وأسلوبه وشرطه الزمنى وأنواع الأغانى، وأنواع ومواسم الأسماك كما فى قصة "صابغ أذنيه بالدم"، التى تعرض لأهمية المواسم عند الصيادين، وما أكثر مواسم البحر: موسم الناجل، وموسم الفارس، وموسم البربونى (ص٦٠)؛ ومن خلال قصة "وهل تعرفون بحرًا آخر"، التى تدور حول قناعة أبى إبراهيم الصارمة بمعرفته بالبحر، فالقصة تحكى عن رجل يقضى حياته فى مرسى القوارب منتظرًا ابنه الذى خرج ذات يوم مع أحد أقرانه متسللاً إلى البحر، فتحطمت مركبه وغرق رفيقه، بينما هو لم يظهر له أى أثر؛ فى هذه القصة يؤكد الكاتب على بعض السنن البحرية، التى منها: "من يركب البحر يركب الريح"، وأن "من يغرق يظهر فى مكان غرقه بعد مضى ثلاثة أيام، فإن لم يظهر فإنه لا محالة سيعود"، و"البحر يغدر ويقتل لكنه يعود فيعتذر"(ص٩٤)، كما تعرض القصة لأنواع من رياح البحر: "ريح الأزيب الجنوبية"، و"ريح الشرو العاتية القادمة من الشمال" ص٩٣، لكنها كانت صارمة فى القطع بأن هذه السنن لن تتغير، ومن يقول بمخالفتها؛ لا ريب أنه يتحدث عن بحر مغاير، لم تألفه تلك البيئة الساحلية.

إلى غير ذلك من المعارف التى استمدوها من بيئتهم الأولى، ولم يكن العلم بها إلا مظهراً مميزاً للاستغراق فى المكان وتشبع أرواحهم ووجدانهم به، والوقوف على أدق تفاصيله التى أكسبتهم تلك القدرات التى قد تبدو فى بيئات أخرى خارقة وغريبة وخرافية؛ كما عرض الكاتب لبعض السلوكيات البيئية لمجتمعه، فمن المظاهر البيئية فيه التآزر الاجتماعى: "عندما أخبرت العرجاء أقاربها أنها قد عزمت على الحج.. تطوع.. تطوع.." ص٥٢ .

لكن فى المقابل غابت عن نص سعيد رفيع مفردات بيئية مهمة؛ فهناك مفردة بيئية ذات أهمية بارزة، غيابها يخرج الكاتب كلية من بيئة النص، من بين تلك المفردات المغيبة: القمر، ومثلها الليل، وكذلك النوة والرعد والبرق فى البحر أثناء الصيد..؛ كلها مفردات كان يجب عليه أن يتناولها ما دام قد أخذ على عاتقه الكتابة عمن لم يكتب عنهم أحد، عن أهله من الصيادين..

وإن غابت عن نصه بعض المفردات البيئية المهمة، لكنه لم يشأ أن يهمل أبرز الجوانب البيئية التى لن يصرح بها النص درءاً للمباشرة والتقريرية، لكنه أكدها مشيراً وملمحًا، أكدها بوعى جمالى ورمزى، بوساطة التجربة والصوغ، من هذه الجوانب الغطاء الجماعى للبيئة، ذلك الغطاء الذى ينبذ الخارجين عن ظُلَّته، وقد عالجه الكاتب معالجة دقيقة رفيقة، تحقق له بوساطتها هدفه فى ترسيخ سلطة المجتمع على أفراده، وقد استخدم الكاتب لذلك البناء التجريبى الموضوعى من ناحية، والصياغة الفنية واستخدام أبعاد البناء اللغوى من ناحية أخرى؛ يقول الكاتب: "بعد غداء ذلك اليوم مباشرة، سقط سلمان مغشياً عليه، فَحُمِلَ من فوره إلى المستشفى، حيث بادره الأطباء بالأدوية والعقاقير حتى أفاق من غيبوبته، فأعيد إلى بيته..". إلى أن يقول: "ولما كان استمرار الحال على ما هو عليه لا يعنى بالنسبة لسلمان سوى الموت المؤكد، فقد حُمِلَ سلمان إلى الشيخة حليمة (لأنها) الأمل الوحيد الباقى، بعد أن أقر جميع الأطباء بإخفاقهم فى علاج حالته التى لم يروا لها مثيلاً من قبل ".

المرحلة الزمنية هنا تقع بعد صراع سلمان مع الشيخ براك، وقبل علاج الشيخ براك له، نلاحظ استخدام الكاتب لأفعال مبنية للمجهول (حُمِلَ من فوره)، و(أُعيدَ إلى بيته)، و(حُمِلَ سلمان إلى الشيخة..)، وبوساطة هذا الأسلوب يؤكد الكاتب على عزلة سلمان، وغياب الدور الاجتماعي له، أو من أجله، وهو نوع من القطع التام، بحيث إن هذا الدور – حتى وإن حدث – فهو مغيب السند والصلة، وهو بالتالى مقطوع أيضًا، بعد أن كان الكاتب مستخدمًا لضمير الجمع بوساطة (نا) الدالة على جماعة الفاعلين (لتخبرنا بأنه...)، (كلمتها الأخيرة لنا)، (تودعنا)...، وقد تمم الكاتب هذا النسق الدلالى باستخدام البناء للمجهول فى وصف الشيخ براك وكوخه، بوصف الشيخ براك هو القوة المناوئة للمجتمع، فهم يجلبون السمك من البحر وهو يعيد نوعًا منه إلى البحر، هم يجتمعون فى النجع وهو ينفرد منعزلاً عنهم فى كوخ على البحر أرضه غارقة فى الماء، لذا لم يكن غريبًا أن نجد الإشارة إلى الشيخ براك بالبناء للمجهول أيضًا، يقول الكاتب: "لم (يُشَاهَد) قط فى أى مكان سوى النجع"، وهو باستخدام ضمير الغائب يقابله ضمير جماعة المتكلمين، أى الاتحاد فى مقابل الوحدة مجدداً؛ وقد عاد الكاتب لاستخدام ضمائر الجمع و(نا) الدالة على جماعة المتكلمين، بعد التعرف إلى الوجهة المؤكدة التى يمكن خلالها معالجة سلمان، إنه الشيخ براك: "لم يبدِ الشيخ براك اهتمامًا...، ونحن نقص عليه...، جرى لقاؤنا معه سريعًا...، أصغى إلينا..."؛ حيث إن ناء الفاعلين هنا هى الغطاء الاجتماعى الذى يُظِلُّ النص داخل الزمن الجمالى، فما إن بدأ ينكشف سبب هذا المرض الذى ألم بسلمان، حتى انكشف عنه الغطاء الاجتماعى وتُرك وحيداً، للحد الذى جُهِّلَ معه السند الاجتماعى، وهو هنا يتلاقى مكانيًا مع كوخ الشيخ براك الذى خرج عن نغمة الدور المتشابهة، فكان منفرداً، يبدو مختلفًا عنها، فبيت الشيخ براك "هو مجرد كوخ شُيِّد من خليط من أحجار الجير والبوص وألواح الخشب..."(ص٩)؛ أقام الشيخ براك كوخه "منعزلاً بما تيسر من أشياء ملقاة على الساحل"(ص١٠)؛ "يقوم الكوخ فى الجهة الشمالية من

النجع، ويبدو منعزلاً ومتطرفًا عن بقية البيوت..." (ص٩)؛ وهنا أيضًا يظهر الدور المؤثر للمكان حيث إن سلمان ذلك الرجل الاجتماعى صار معزولاً عن المجتمع عندما أراد أن ينفرد برحلة صيد خاصة، فهذا هو الجذر المجتمعى لعقدة النص، ثم لأنه خالف الشيخ براك، وهذا هو الجذ التجربى لعقدة النص، فلما انعزل صار يحمل سمات كوخ الشيخ براك؛ العزلة وعدم المشابهة وانكشاف الغطاء التواصلى عنه، فكلاهما توصف بعض أحواله باستخدام البناء للمجهول، فكما أن سلمان أُعِيد وحُمِل.. إلخ؛ كذلك كوخ الشيخ براك (شُيِّدَ)، وبذلك صار سلمان فى حال يُرثى له للحد الذى صار مفارقًا لأهله فى كثير من الأحوال، منها الصحة والاعتلال والانفراد غارقًا فى سره، كما غرق كوخ الشيخ براك فى مياه البحر، أو مثل الشيخ براك نفسه عندما يستقبل القوارب عند عودتها من الصيد، إذ لا ينتظر خروج الرجال بصيدهم من القوارب، بل يبادر هو بالخوض فى الماء حتى يصل إلى هدف هو فى ظاهره المركب وفى باطنه نوع واحد من السمك هو سمك الدراك، ويبدو أنه يبحث عن آحاد معلومة من سمك الدراك التى يتم صيدها من جزيرة جوبال، لأنه يترك لهم بعضه بعد السؤال عن مكان صيده... هنا يُخفى هذا الخوض فى الماء بنية موضوعية مغيبة تتعلق بالشيخ براك وكوخه وسلمان الذى خالف الشيخ براك وتجرأ فأكل سمكة دراك اصطادها من جزيرة جوبال، فكانت هى السبب وراء ما حدث له.

وأود أن أشير هنا إلى أن الكاتب لم يستخدم البناء للمجهول إلا فى حديثه عن سلمان وكوخ الشيخ براك والشيخ براك نفسه، فسلمان ثلاث مرات بفعلين، مرتان استخدم فيهما الفعل الماضى المبنى للمجهول (حُمِلَ)، وبينهما استخدم الفعل (أُعِيدَ)؛ أما كوخ الشيخ براك فاستخدم معه الكاتب فعلاً واحداً موجباً هو (شُيِّد)، أما الشيخ براك فاستخدم له فعلاً واحداً مستمراً سالبًا هو (يُشَاهَد) المنفى بلم؛ وبذلك يكون الكاتب قد استخدم فعلين لسلمان فى مقابل فعل للشيخ براك وآخر لبيت الشيخ براك الذى وإن كان يشبه حقيبة أسرار الشيخ إلا أنه مرتبط بالمكان المشيد عليه القائم على

رماله، حتى وإن دخله الماء، ونستطيع أن نقرأ الأسلوب البنائى للكاتب والقيمة الفنية لاستخدام الفعل المبنى للمجهول فى النص على النحو التالى، سلمان ابن البيئة والكوخ المشيد على رمال هذه البيئة نفسها استخدم لهما الكاتب الماضى المثبت المبنى للمجهول، بينما الشيخ براك ابن بيئة جوبال المتحول عن سمكة دراك فقد استخدم له فعلاً منفيًا مستمرًا يدل على الرؤية، وكأنه يلمح إلى كونه وهمًا أو أشبه بالوهم وقد دلل على ذلك عندما فاجأ الكاتب المتلقى وسلمان معًا بتحول الشيخ إلى سكة دراك.

ولم يشأ الكاتب المتمرس أن ينهى نصه (العودة إلى جوبال) نهاية عادية دون استثارة التلقى وإدهاش المتلقى، فقال: "وواصلنا انطلاقهما معًا صوب الجزيرة..، قالها [سلمان] وهو يشير بإبهامه صوب جزيرة جوبال"، فقد اعتمد الكاتب هنا على نوع من الإطناب وكان قادرًا على الإيجاز، لو قال "صوب جزيرة جوبال"؛ لكن اعتماده على الإشارة يكرس لبنية معرفية جديدة لدى سلمان، حيث صارت الجزيرة مُعرَّفة على التعيين دون أن تسمى، وقد أكد الكاتب على قصديته قائلاً: "يشير بإبهامه"، والإشارة تكون غالبًا بالسبابة، وكأنه أراد المشاكلة اللفظية باستخدام إبهام للدلالة على أن ثمة أمرًا غائبًا لم ينته بعد، وإن انتهى النص، وأظن أن هذا الغائب ربما يكون فيما أسميته بالبديل، وهو نمط شائع فى بناء النسق الموضوعى لشخصيات المجموعة عند سعيد رفيع، إذ ينتشر هذا النوع من الشخصيات البديلة التى تقوم مقام غيرها فى نصوصه، وقد جعلت لذلك الحدث حديثًا فى مقامه من الدراسة.

فقوله: "وهو يشير بإبهامه"، ربما تعنى بغموضه لأن الإشارة المتعارف عليها إلى الأشياء تكون بالسبابة لا الإبهام، هذا تفسير يخدم التوجه النقدى أكثر من الإقرار بالحقيقة، ففى الواقع أن الإشارة بالإبهام من تعابير الكاتب نفسه، لاسيما وأنها قد تكررت فى موضع آخر قال فيه "وأشار بإبهامه إلى عينيه المعطوبتين.."، فى قصة "زيارة الدبرغط" ص١٧.

وهناك بعض المعالجات الفنية التى لم يوفق فيها نص سعيد رفيع؛ مثل نهاية قصته (الرقصة الأخيرة للبعوة)، فالقصة بُنيت بأسلوب فنى محكم، ووعى نافذ، إذ يتطلب فهم القصة على نحو دقيق: إدراك العلاقة بين الدور والمصير، عند كل من البعوة وعمران، لنكتشف بعد ذلك أن عمران نفسه ربما هو البعوة، أما التى كان يُظن أنها البعوة هى البعو نفسه بدليل احتراق عمران وهروب البعو فى صورة خفاش..، هذا المفهوم هو الأقرب للفهم والأدق فى استقراء التجربة، أما إن كان الكاتب لا يقصد ذلك وأظنه كذلك، فإن تلك النيران المشتعلة هى نيران المحبة التى أشعلتها رينة فى عمران برقصها وهرجها بين يديه، والنهاية على هذا النحو فيها مُشاكلة أيضًا، مثل معظم القصص لكنها بحاجة إلى مراجعة وإعادة صياغة، أما إن كانت بالمفهوم الفلسفى الأول الذى فهمته منها فهى أيضًا بحاجة إلى مراجعة دور عمران فيها، والتأكيد على هذا البعد الخفى فى شخصيته.

وهناك وقفات دلالية وأخرى صياغية أشير إلى بعضها هنا، منها:

الحشو فى العودة إلى جوبال يقول الكاتب: "وأنه، أى الشيخ، يريد من سلمان.."، لم يكن النص بحاجة إلى هذا التفسير الزائد، فمفهوم ضمنًا أن الكلام عن الشيخ دون الحاجة إلى تفسير.

وكذلك الخطأ الصوغى مثل نفى الفعل الماضى بلا، هذا يجوز مع المضارع ومع الماضى يجوز فى حالين هما التكرار والدعاء وحسب، وفى غيرهما يجب نفى الماضى بما فـ"لا زال" (ص٢٨) الأدق أن تكون (ما زال)، واستخدم الكاتب لفظ "بسيطة" (ص٣٠، و٤٠) للدلالة على الأولية "وبحسبة بسيطة"، "والخطة بسيطة" والأدق أن يقول وبحسبة أولية أو يسيرة، والخطة يسيرة، إذ أن بسيط تعنى منبسط.

وهناك تزيد فى الصوغ لا تدعو إليه حاجة جمالية فى النص، مثل قوله عن راشدة: "هكذا أخبرها زوجها الخبير بشئون البحر"، وكان يكفيه الاستناد إلى إخبار

زوجها دون التزيد بالتعريف بزوجها فيقول: "هكذا أخبرها زوجها"؛ ومثل ذلك أيضًا في قصة "العرجاء" (ص٤٩)، يقول: "وأخيرًا لجأت إلى الدكتور مدير معهد علوم البحار بالغردقة"، إنه توصيف كامل كان يمكنه أو يجب عليه أن يتخفف منه، فاللقب المطول في الفن غير مقبول، وكان يمكن للكاتب أن يكتفي بلقب مدير لحاجة الجملة إن أصر على بقائها، بينما من الأوْلى التخفف من اللقب العلمي لأنه يثقل التلقي الجمالي للجملة.

ومن المآخذ الأدائية؛ التدخل في الصوغ بما لا يناسب البنية الثقافية للشخصية، ففي قصة (وهل تعرفون بحرًا آخر)، تأتي على لسان أبي إبراهيم جملة "هذا هو البحر الذي أعرفه فهل تعرفون بحرًا آخر"، وهو أسلوب يفوق الشخصية ومستواها الثقافي بكثير، فينكشف بذلك تدخل الكاتب بمستواه الثقافي في صياغة الشخصية.

ومن نماذج التدخل على ندرتها في المجموعة سرد حكاية سلمان مع الشيخة حليمة الموجزة؛ فعلى مدار ستة أشهر التقت الشيخة حليمة بسلمان عشر مرات، والقاص في تسجيل حكايته يغمز هذه اللقاءات – إن بوعي أو دون وعي – ويكشف عن ذلك قوله: "الشيخة حليمة تنفرد بسلمان في غرفة مغلقة... تحظر علينا مجرد الاقتراب منها" ص٧ ؛ فهم مُقْصَوْن، والغرفة مغلقة، واللقاءات منفردة، والغموض يلف تلك الجلسات التي انتهت إلى لا شيء سوى الإشارة إلى انتهاء دورها مع سلمان، واقترحت الشيخة حليمة عليهم أن يحملوا مريضهم إلى الشيخ براك.

هذه أمور يسيرة يمكن لسعيد رفيع أن يتخلص منها بشيء من المراجعة، فهو أقدر عليها وأكبر من الوقوع في التهاون فيها.

الخرافات والأساطير:

الخرافة: مصطلح يدل على الوقائع والأحداث غير المعقولة التي تعبر عن وقوع الخوارق وتصف حكاياتها؛ فهي بعامة كل ما لا تُقِرُّه أذهاننا ولا تسيغه ثقافتنا من

معتقدات وممارسات، والخرافة بهذا المفهوم المتواضع والأولى هى ثقافة واعتقاد وممارسة لدى أهلها.

هناك مصطلح تستعمله الثقافة المتحضرة يعبر عن النمط المقابل لها؛ هذا المصطلح هو مصطلح الثقافة المتخلفة **Superstition**، لكنه يظل مصطلحاً غير قادر على تحديد موضوعه، فالنظام الملكى فى مصر كان موروثًا متخلفًا فى نظر الجمهوريين لدرجة أدت بهم إلى الثورة، بل إن علم التشريح - كما يرى ألكسندر هجرتى كراب(١) - يمدنا بمقاييس أفضل، فهو يرى أن ثمة زوائد أو أعضاء لم تعد لازمة للجسم العضوى الحى، وإنما هى موروثات من الماضى، تخلفت عن حالة سابقة من التطور العضوى، مثل الزائدة الدودية والعضلة التى تتحكم فى حركة الأذن، وبذلك يمكننا أن نعد تلك الزوائد من الموروثات المتخلفة، كل ما لم يعد جزءاً من المعتقد الحى، وهذا الاعتقاد نفسه بدوره يمكن أن يحول الرؤية الأولية إلى مساحة عميقة وعقيمة من الجدل الذى لا ينتهى لتعدده بتعدد أيديولوجيات الاعتقاد ذات الحيوية على تناقضها، بمعنى أننا وإن رأينا فى طروحات (العودة إلى جوبال) تجسيداً موضوعياً لثقافة متخلفة، ربما تظل هذه الثقافة بعينها إلى اليوم وما بعد اليوم، اعتقاداً حيًا وثقافة مقدسة لدى بعض هؤلاء البيئيين، ممن لم يتأثروا بعد بالتحولات الحضارية.

والمجموعة تتبنى تيمة الأساطير **Myth** وتدعمها بالغرائبيات، فبعض قصص المجموعة ينتمى إلى ما يسمى بالخوف من المجهول **superstition** ومن ثم محاولة تفسيره على نحو يروق للمغروسين فى تربته والمحمومين بنصاله، وبعضها ينتمى إلى الخرافات الموروثة والمعتقدات القديمة **folk beliefs**؛ وكلها تنتمى إلى بنية المعتقد، الذى يعد أوثق ما يكون لدى معتقديه، فالمعتقد الشعبى عند سعيد رفيع أشبه بالنبوءة التى تتحقق والحلم الذى يقع؛ فإذا تخفف الكاتب من استخدامه لأساطير وخرافات البحر وحكاياته الموروثة، يمم وجهه صوب القصص الغرائبية التى تستبدل بالأسطورة والخرافات حكايات تكاد تشبه فى غرائبيتها وغموضها الخرافات والأساطير؛ فتلك

الحكايات الخرافية ما هى إلا معرفة تقف على حافة الخطر تتوقع نقداً كبيراً وتفلتًا من الذاكرة الإنسانية، فسوف تصبح عما قريب مدفونة فى اللا وعى الجماعى، بعد أن بنيت ورسخت طوال العقود والقرون من أجل التاريخ الإنسانى فى أرخبيل الأخيلة الشعبية التى حاولت بهذه الحكايات أن تخلق لأهل تلك البيئة موازنة نفسية بين الواقع المتمثل فى سطوة المقابل: البحر والصحراء، وبين المأمول الذى يطمحون إليه فلا يجدون له أثراً إلا فى أوهامهم، القدرة على التعايش الآمن مع البحر بوصفه الأرض التى أنبتتهم، فهم أبناء البحر؛ يقول الشيخ حمود، شيخ الرشندية، فى (واقعة اختفاء عودة الرشندى): "نحن عيال البحر.. نبتنا فى أعماقه مثل القناديل وأعشاب القيصار..، ثم حملتنا الأمواج وزرعتنا على الساحل"، (ص٢٧).

ويمكن تسمية هذا النوع (ذو النزعة الأسطورية) بقصص المجتمعات الشعبية، أو القصص البيئية، وتسميها الدراسات الغربية بقصص الحوارى، كما تسميها بقصص الأساطير Fairy,Legend,Myth؛ سواء القصص المبتكرة على منوال الأساطير أو تلك القصص التى تستمد موضوعها من حكايات اجتماعية ومعارف وتقاليد بيئية راسخة.

إن الكاتب يعرض فى نصوصه صوراً منقولة عن مجتمع يمكن أن نصف جانباً كبيراً من ثقافته بأنها بدائية، ومن ثم تأتى القصص بما تحمله من أبعاد أسطورية – بالمعنى الواسع للأسطورية – أو لنقل خرافية، تلك القصص تؤدى أبعادها الخرافية دوراً مهمًا، يحاول تقديم العقيدة الاجتماعية لتلك البيئات وتزكيها وتقننها وتصون الخلق وتدعم السلوك الصالح وتبرهن على كفاءة واتصال عمل الطقوس والتقاليد الموروثة، بما تتضمنه من قواعد عملية لهداية الإنسان إلى حياة اجتماعية هادئة وبنَّاءة؛ كما تكشف فى بعض أبعادها عن العلاقة بين الإنسان والغيب من خلال حكايات الجان، أو بين الإنسان والكائنات الأخرى مثل حيوانات البحر كالفقمة وسمك البريونى والحريد...، أو علاقة الإنسان الساحلى بالطبيعة بشكل عام كالباحة والريح والشعاب والرؤوس المرجانية...

ويبدو أن مثل هذه الخرافات والغرائب والمعتقدات الشعبية لبيئة الكاتب لم تنهزم أمام الحضارة والعلم، بل تحولت في بنيتها ودورها شكلاً ومضموناً، ثم استقرت في أعماقه لتؤلف بداخله نوعاً من المعتقدات الثانوية التي تصوغها رواسب الأوهام والخرافات الشعبية والبيئية؛ ومن السمات الفنية الدقيقة التي تحسب للكاتب أنه قرر أولاً ألا ينتقص أو ينتقد هذه الخرافات، أو يعاملها بعقلية متطورة، وإنما عالجها بوعي يكن لها تقديراً بدرجة ما، بوصفه أحد أفراد تلك البيئة، كما أنه لم يتعامل مع مثل هذا النمط من المشاعر الموروثة بروح ساخرة؛ وإن كانت خرافات وأوهاماً؛ ويدل على ذلك عدم رفض الكاتب لأكثر تلك الخرافات غرابة، بل نقله عن المجتمع نقلاً لا يمكننا وصفه بالحياد لأنه في معظمه كان مشاركاً ومراقباً؛ وفاعلاً في بعض الأحيان؛ فألفته مع البيئة جعلته يؤثر الإلماح والمهادنة، فلا هو رفض وقطع بالرفض وتحول إلى شخصية مناوئة أو وعي مناقض، ولا هو سلم بتلك الأساطير النهاية واستسلم للنتائج الملبسة التي تطرحها الخرافات، وقد دفعه وعي الكاتب المثقف الذي لا يؤمن بالخرافات والأساطير إلى تجهيل نهايات الأحداث كما في تجهيله لشخصية العائد الذي انتظرته سلمى بعد عشرين سنة، في قصة (واقعة اختفاء عودة الرشندي)، يقول الكاتب: "ودون أن تنتظر مني رداً أو تعقيباً، تلفتت صوب الحزام البشري الذي أطبق علينا من كل صوب..، وأخذت تتفحص الوجوه وجهاً وجهاً..، ثم اعتصرت وجهها.. وصاحت بصوت متشنج: ألم أقل لكم إن ولدي سيرجع؟.. قالتها ثم ألقت برأسها في صدر الرجل.. وطفقت تبكي".

فتنكير لفظ الرجل هنا له دلالة لا واعية مناوئة لخرافة توقع عودة الغريق بعد عشرين سنة، إضافة إلى التلميح برفض النتيجة أو القطع بها حتى بعد أن جاء رجل غريب فعلاً بعد عشرين سنة في الساعة التي انتظرت فيها سلمى ابنها الغائب، وليس أدل على تنكر الكاتب لنتيجة التجربة من تنكير لفظ رجل بينما يدعي في تضاعيف القصة بأن عودة كان من أصدقائه المقربين (ص٢١).

إلى جانب ذلك عدم وجود رد فعل تجاه قطع الخالة سلمى بأن القادم نحوهم هو عودة الرشندى، إضافة إلى انصرافها عنه وتفحصها الوجوه وجهًا وجهًا قبل أن تعتصر وجهها وتصيح بصوت متشنج: "ألم أقل لكم إن ولدى سيرجع؟!!" ربما تدفعنا للشك فى ماهية هذا العائد بعد عشرين سنة، فسلمى فى هذا الموقف لن تنصرف عن هذا المنتظر إلى المجتمع الذى كان ينكر عودته أو لا يثق كثيراً بها، فليس هذا هو وقت التحدى والعُتْبى والمقاصة؛ بل هو وقت الاستقبال والاستغراق فى تلمس العائد، وقد حاول الكاتب أن يقطع بذلك، لكن لم يُعنِه اللا وعى الجمعى لبيئته وهو ابنها الأبر والأشد إخلاصًا، فآثر أن يبذر الشك فى نفوس قرائه من خلال هذا التصوير الرائع المحتشد بالدراما الصامتة.

وكذلك فى قصة أبى إبراهيم الذى ينتظر ابنه الغائب منذ عشر سنوات على شاطئ البحر عند النقطة، مال الكاتب أيضًا إلى الاحتماء ببيت اللغة فى دفعه ببطلان ما يزعمون، يقول "وتمضى الأيام والسنين والرجل لا يزال متشبثًا بأن إبراهيم لا يزال حيًا.."(ص٩٤)، فجملة: (تمضى الأيام والرجل لا يزال متشبثًا) توحى بشىء من الاستنكار.

وبوساطة أدلة نرصدها عند الكاتب فى نصوصه، من قبيل تجهيل شخصية القادم فى (واقعة اختفاء عودة الرشندى)، أو رجل الحريد الغريب فى (العشة الأخرى) يمكننا القطع بأنه لا يسجل واقعة اجتماعية يستمدها من الذاكرة وحسب، وإنما يبدو أن الأمر عنده أعمق من ذلك بكثير، فهو يكتشف تلك الوقائع أو يعيد اكتشافها فى نصوصه؛ من خلال نمط أسلوبى موضوعى مهم هو استدعاء الموروث الشعبى من خرافات وأساطير؛ فالخرافات والأساطير بنيات إشارية تمثل المعادل الموضوعى لتصورات القدماء عن الحياة وتفسيراتهم لما لا يفهمونه من شئونها، بوساطتها ينشئون تصورهم الخاص حول العالم الذى يعيشون فيه بزاد وهى من الوعى والمعرفة، فيجدون بوساطة ما صورته مخيلاتهم السبيل للحياة فى كنف هذا

العالم وتفسير ظواهره الطبيعية والاجتماعية، ويتواءمون مع ما يفرضه عليهم الواقع الطبيعي من معطيات.

وإعادة نتاج تلك الأساطير والخرافات عن طريق السرد والرواية يكسبها حقيقة المعنى الحقيقي للأسطورة والخرافة، بل إن تقييدها بالكتابة (في حالة الجمع الميداني) أو الاستخدام (في حالة الاستلهام الإبداعي لها)، يظل ذا فائدة مباشرة للأساطير أو الحكايات الخرافية، وبذلك يُسهم سعيد رفيع في ترسيخ دور تلك الحكايات وتأثيرها على المجتمع من خلال إعادة رصدها وتوصيلها إلى رقعة أكبر من بيئة تداولها؛ فالأساطير من الضروري أن تحكى وتعاد حكايتها مراراً وتكراراً؛ ففي كل إعادة لها حياة وفكر متجدد وتصور إضافي، وإن كان التصور في إعادة نتاج الأساطير وطرحها للتلقي من خلال الكتابة الأدبية سيحقق لها جانبًا من جوانب البقاء من ناحية، ومن ناحية أخرى، يستلب منها جانبًا من جوانب التطور الصياغي والمعرفي.

لكن عودة الكاتب إلى موروثه الشعبي وثقافة بيئته يكسب نصوصه نوعًا من الاستمرارية عن طريق إعادة نتاج تلك الذاكرة الشعبية داخل النص، وامتزاجه مع هذا التراث الذي يمثل جوهر الوعي لبيئة الكاتب، ومن ثم بيئة النص المستدعى من عمق بيئة الكاتب بعامة ومن الجوانب التصورية أو اللا عقلية المشتركة في ذاكرة تلك البيئة وثقافتها، بخاصة.

وهناك نوع آخر من الاستخدامات المشابهة لتوظيف الخرافات والأساطير في الأعمال الأدبية، هذا النوع حاول الكاتب من خلاله تجربة القدرة على إنتاج خرافة دون أصل من الواقع الخارجي، فشكَّل هو واقعًا وأدخل إليه بيئته التخيلية في تجربته، وأسبغ عليها معطيات التجربة الخرافية الواقعية، وفي هذا الصدد هناك شخصيتان يجب إبرازهما والإشارة إليهما، بوصفهما أقرب إلى الخرافة العجائبية، وهو نمط من أنماط الخرافة، مهم ودقيق في استخدامه أيضًا، قد يلمحه كاتب ويعشو عنه كثير من الكُتّاب، هذا النمط قدمه سعيد رفيع مرة ورسخه أخرى، فقد شَكَّله نمطًا مستقلاً

قائمًا برأسه من عمل يده وبنات أفكاره فى (زيارة الدبرغط)، فالدبرغط كائن خرافى، أكبر من القط ودون الثعلب، لونه رمادى، تحيط برقبته دائرة سوداء، وذيله ينتهى بخصلة كثيفة من الشعر الأسود، وربما استفاد الكاتب فى تلك التجربة من تجربة شعبية قريبة فى المضمون من التجربة الموضوعية للقصة هى تجربة (السلعوة)، فأنشأ الكاتب شخصية (الدبرغط) على منوالها؛ ومهما كان من أمر الدبرغط فإنه يظل موثوقًا إلى الحكاية الشعبية، وإن لم يحمل أى مقوم من مقومات الأسطورة، فلا تشفع له غرائبيته حدثًا وكيانًا فى النظر إليه بوصفه أسطورة، والكاتب نفسه لم يطلب منه ذلك، بل أراده رمزًا، إذ جعل من قصته سوطًا يجلد به ظهر المجتمع الخانع.

وهناك تكوين مماثل صاغه الكاتب فى شخصية البعوة، زوجة جنى اسمه البعو نصفها إنسى ونصفها الآخر جنى، وعلى الرغم من أن البعوة بنية عجائبية؛ لكن الكاتب بناها بنية ذهنية تعتمد على مجرد تقبل فكرة كيان هجين من الإنس والجن، ربما لاعتياد قبول الناس لتحولات المضمر وبواطن الأنفس، أما الصورة البصرية فهى أول ما يُرى ولا يمكن دفعه أو تبريره؛ وبناءً على ذلك بنى الكاتب خرافته الخاصة المتمثلة فى الدبرغط تلك البنية العجائبية التى تعتمد فى قبولها من قبل المتلقى على قبول الواقع البصرى الخارجى، كما وصفه الكاتب؛ وهو شكل خارق يتخطى قدرة العقل البشرى على القبول المجرد دون صراع ذهنى بين القبول والدهشة، وهو ما سماه تودوروف بالمبالغة hyperbolique، وهنا استطاع الكاتب تخليق أسطورته الخاصة بوساطة استخدام الغرائبى المبالغ فيه بوساطة التأثير البصرى.

وقد كان الكاتب معنيًا باستغلال أنماط معرفية شعبية من خلال نصوصه، وتعد فكرة البديل من المعتقدات الشعبية الراسخة التى تناولتها نصوص سعيد رفيع بوعى دقيق، وقد ظهرت للمرة الأولى شخصية المنتظر والبديل أو المخلص فى (العودة إلى جوبال)، فالمنتظر هو الشيخ براك الذى يراجع صيد الصيادين من سمك الدراك، أما البديل المخلص فهو سلمان الذى كان شاهداً على انتهاء الدور البرى للشيخ براك قبل

تحوله إلى سمكة دراك، هذا هو المضمون الذى تطرحه التجربة وإن بدا العكس من خلال الحكاية النص التى بوهم ظاهرها أن سلمان الصياد كان أسيراً لجن جوبال، وأن الشيخ براك هو الذى خلصه منه؛ لكن الخلاص الحقيقى تم على يدى سلمان للشيخ براك الذى عاد إلى طبيعته البحرية بوصفه سمكة دراك كبيرة، فكما يفهم من القصة - ولا سند لنا لتثبيت ذلك الزعم وهذا الاعتقاد - أن دراك جزيرة جوبال متحول عن خليقة أخرى والشيخ براك حارس لهذا النوع المتحول فى الضفة الغربية من النهر، وقد أثار هذا الاعتقاد لدى فكرة تحول الشيخ براك إلى سمكة دراك كبيرة بحجم الهورى (القارب الصغير) وانطلاقه صوب جزيرة جوبال.

وكذلك قصة (العشة الأخرى) تدعم بدورها فكرة المنتظر والبديل، لكن هذا البديل ليس مخلصاً هنا وإنما هو امتداد لدورة لا نهائية؛ فالقصة تحكى عن رجل غريب يسكن جزيرة صنافر يصطاد سمك الحريد ويجففه، ثم يقايض به الأرز والشاى والسكر مع الصيادين، حاله غريب لا يخشى سمك القرش ولا يعبأ بترويعه بالروبان، وله رحلة أسبوعية بعد ظهر كل خميس سابحًا إلى جزيرة تيران ليعود بعد ظهر الجمعة سابحًا إلى عشته فى جزيرة صنافر، لكنه شوهد فى يوم من الأيام فى معمعة من أسماك القرش المحدقة به تلتهمه وتكسر قاربه ليفاجأ الصيادون بظهور رجل آخر يسكن عشة صنافر يبيعهم سمك الحريد المملح ويسبح كل خميس إلى عشة فى جزيرة تيران وكأنها دورة تدور وتسلسل يطَّرد.

والبديل من المعتقدات التى تنطوى تحت مذهب الحيوية، فلا ريب فى أن هذا المعتقد الشعبى يعود أولاً وقبل كل شىء إلى فرض ثبات المعتقد وتجدد الحالة بإيجاد بديل يكمل الدور، ولعل هذا الأمر بدوره يرجع إلى ظاهرة الثبات والاستمرار، وهو قانون الحيوية الأول، وهو كذلك يشير إلى الخلود فى مقابل الفناء، فزوج الغريب ساكنة جزيرة تيران فى (العشة الأخرى)، ترفع عن زوجها القداسة التى منحتها له بارتباطها به، فلما زال ذلك الغطاء، أكلته أسماك القرش، لكن سرعان ما اجتلبت

جنية تيران بديلاً غيره ليؤدى جميع طقوس الأول بالوتيرة نفسها؛ يجمع الحريد وينظفه ويجففه ويقايض عليه بالسكر والشاى والأرز والبقول، لكن هذا البديل ليس مخلصاً هنا وإنما امتداد لدورة لا نهائية، فهنا يقوم البديل مقام المتغير، فى حين تظل ساكنة الجزيرة الأخرى ثابتة، وهو نمط تقابلى كما فى (العودة إلى جوبال)، حيث مملكة البحر فى مقابل مملكة البر، فسرد الكاتب لحكاية العرافة جاء تكريساً لحالة الصراع بين مملكتى البر والبحر، وكان من الأوفق أن يكثف الحديث دور سمكة الدراك أيضًا للتأكيد على هذه الفكرة المهمة فى صوغ النص، بوصف سمكة الدراك بنية إشارية تدل على وجود عوالم مجهولة فى جزر جوبال كما أنها هى المفتاح الذى يتحقق معه هذا الصراع الذى أشار إليه الكاتب ضمنًا.

ومثل سمكة الدراك بوصفها بنية إشارية (الدبرغط)؛ وأظن أن الدبرغط ليس خرافة اجتماعية قائمة فى بيئة الكاتب أو النص، وإنما هى من البنى الإشارية التى يمكن قراءتها بأكثر من وجه، وأخذها على أكثر من تفسير محتمل، وأقرب ما يمكن احتماله هو طموح الكاتب إلى الإيحاء بأهمية مناوأة الاستبداد والظلم والطغيان والمذلة، داخليًا بالثورة على الحياة غير الكريمة والمهينة للمواطن العادى، وخارجيًا بالثورة على الركون للمصالح الفردية والمنافع العاجلة والسكوت على ضياع الوطن وانتشار التبعية فيه للدول التى تتداعى عليه كما تتداعى الأكلة على قصعتها.

لقد بدأت القصة بالكشف عن بؤرة الصراع من خلال مفتتح استطاع الكاتب من خلاله أن يُجمل مضمون البيئة وتطورها إذ جعل من مفتتحه ملخصًا محكمًا شمل الفكرة بتمامها، واستقصى التجربة الموضوعية فى بوساطة الاختزال: "صعد الشيخ الأعمى فوق قمة التل..، وأشار بإبهامه إلى عينيه المعطوبتين..، ثم صاح بأعلى صوته فى أهل النجع: لقد عم بينكم الجبن والخسة..، فتهيأوا للقصاص..، ستحل عليكم ساعة تسيرون فيها منكسى الرؤوس..، حينئذ لن يجرؤ على رفع رأسه سواى..".

بعد هذا المفتتح يصف الكاتب الكائن الخرافى المسمى بالدبرغط الذى يخلف وراءه فى كل مرة مصابًا جللاً، صار أمره بمثابة العقيدة لدى أهل تلك البلدة ؛

ثم يدلل الكاتب على ذلك بنموذج (الشرهان) الذى استمد الكاتب اسمه من الشره، فهو رجل ذو مغامرات نسائية واسعة رأى يوم زفافه الدبرغط فاستُلِبَتْ رجولته، ثم بدأ الكاتب فى عرض أفكار أهل النجع للتخلص من ذلك الكائن وكلها أفكار فاشلة لا تُجدى نفعًا، لذلك رجعوا إلى الأصل، الحل الموروث، حل الخبرة الذى طرحه الشيخ الأعمى بعد أن استفحل أمر الدبرغط؛ فلم يعد يقتصر على الظهور فوق تل الجير وحسب، بل فوق التلال المجاورة، ثم أخذت دائرة تحركه فى الاتساع إلى أن بدأ يتجول فى النجع، القادرون غادروا النجع، وغير القادرين نكسوا رؤوسهم عند سيرهم فى النجع، لم يبق منهم من لم ينكس رأسه إلا الشيخ الأعمى الذى ظل يسير كعادته مرفوع الرأس وعلى شفتيه ابتسامة لا تفارقهما؛ لأن المبصرين وإن كانوا يحسنون التصويب غير أنهم ليس من بينهم رجل واحد يقبل التضحية فى شجاعة.

كذلك ساير الكاتب أنماطه الشعبية فى تفسير الواقع المجهول (كما فى "العشة الأخرى"، و"العرجاء")، وبث روح الأمل نحو الغائب (كما فى "واقعة اختفاء عودة الرشندى")، والخوف من المجهول (كما فى "الرقصة الأخيرة للبعوة"، و"صابغ أذنيه بالدم")؛ كما أن بعض قصص المجموعة تشتمل على البعد التفسيرى الأولى للعلاقة بين المخلوقات، وهو بعد أسطورى فطرى، يتخذ منهجًا واحداً منذ أعمق الأساطير إيغالاً فى الزمن، مثل أسطورة إيزيس وأوزوريس التى تشتمل على تفسير لأيام النسىء الخمسة بوصفها الفرصة التى وهبها توت لحبيبته نوت كى يخلصها من لعنة رع؛ كما تشتمل كذلك على تفسير عقدى للتحنيط وتفسير آخر لطقوس الموت ولمحكمة الآخرة (محكمة القلوب)، ومن بين ما تشتمل عليه أسطورة إيزيس وأوزوريس من تفسيرات، عدم مهاجمة التماسيح لمن يبحر فى قارب مجدول من البردى، لأنها تقدس إيزيس، وإيزيس اتخذت من البردى قارباً فى بحثها عن أشلاء أوزوريس، فى رحلتها الثانية؛ وهو تفسير يتماس مع التفسيرات التى تقدمها عقيدة النص فى (العشة الأخرى)، فأسماك القرش لا تهاجم مركب الرجل الغريب لأنه يحتمى بقداسة زوجه

التى تسكن العشة الأخرى فى جزيرة تيران، فعندما زالت عنه تلك القداسة افترسته أسماك القرش.

ومن جانب آخر استطاعت تلك النصوص أن تقدم صورة الذهنية الشعبية فى صناعة الغطاء القادر على حماية تلك الخرافات، والحفاظ عليها لدى أكبر عدد ممكن من أهل تلك البيئة، ولمدة زمنية أطول، قدر الإمكان، وذلك بعناصر مهمة من بينها الترهيب من كشف الأستار على نحو مادى فى (زيارة الدبرغط) بأن من ينظر إلى عينيه تصيبه لعنته، ثم على نحو أقل حدة من خلال التخويف من المشاركة بالكشف عن أسرار الخرافة وأستار صروفها، ويفسر ذلك اعتقاد شيوخ الصيادين فى قصة (العشة الأخرى) بأن حكاية الرجل سر من يفتش وراءه ينال عقابه، وذلك فى سبيل ترسيخ عقيدة قائمة فى البيئات الساحلية، راسخة فى ثقافاتهم، ترى أن للبحر أسرارًا لا يبوح بها لأحد، ومن يحاول كشف أسراره عنوة، يجد ما لا يُحمد عقباه، (ص٨٤)، ولذلك أيضًا من يرجع من عند مزيونة لا يذكر شيئًا عما عاش فيه، وأيضًا من لاك حكاية عايض القتيل وعلاقة امرأته بقتله وقاتله جمعان فى (صابغ أذنيه بالدم)، وللسبب نفسه امتنعت الشيخة فاطمة عن البوح بسر البعو لأن بينها وبين الأشرار من الجان عهداً بألا تفصح عن سرهم مقابل ألا يتعرض أحدهم لمنطقة نفوذها فى الشلاتين، كما قالت الجدة حُسنة فى (الرقصة الأخيرة للبعوة).

وإذا حاولنا تجاوز دور التلقى السلبى، إلى استقصاء الأصل فى اختلاق مثل تلك الحكايات التى تعتمد على التهويل والخرافة، أو فرط الأمل الساذج، أو التفريط فى تحصيل الحقوق أو إطلاق العنان للخوف من المجهول والواقع الغيبى، فربما نجد أن وراء تلك الحكايات محاولات لتبرير بعض القوى والأحداث المحدقة بالمجتمع، نشأت عنها هذه القصص والأخيلة والمبالغات، فربما غادر أحد الصيادين تلك الحياة الصعبة، وتمرد عليها، وذهب إلى حياة أخرى، عاد منها بعد ذلك إلى بيئته من جديد بعد سنوات، أو أن صياداً تكسر قاربه فقذفت به الأمواج إلى شواطئ أخرى فاقداً

الذاكرة، فلما عادت إليه، عاد إلى بيئته، فظن أهل تلك البيئة أن هناك فى القاع من يحتفظ بمثل هؤلاء الأشخاص ثم يعيدهم سالمين إلى ذويهم بعد حين.

وكذلك فى إسباغ نوع من التشخيص على الكائنات البحرية، والحديث عن وجود حيوات تحت سطح البحر، هذه الأفكار تحاول أن تجسد اعتقاداً بدائياً بأن كل من له جسد له روح، ثم تجتمع هذه الأرواح تحت سلطة مملكة قادرة على التواصل مع الممالك الأخرى، بل والتسلط عليها، وبالتالى رأى أهل بيئة الصيادين فى وقت مبكر من تكوّن وعيهم الثقافى، أن للماء جنية وللجزر حوريات حارسات أو جنيات بالضرورة، ويؤكد تلك الرؤية ذلك الاعتقاد القديم الذى يرى أن من يريد الذهاب إلى بلاد الجان عليه أن يعبر أحد البحار، ولهذا التفكير أصل فى الثقافة المصرية القديمة، ولعله الجذر الثقافى لهذه الفكرة، حيث إن المصريين القدماء كانوا يدفنون موتاهم على الناحية الأخرى من النهر، فيضطرون إلى الانتقال فى رحلة الدفن عبر صفحة النهر إلى الضفة الأخرى.

ومن بين تلك الحكايات وخرافاتها فى نصوص سعيد رفيع تظل حكايات الجان تصريحاً أو تلميحاً من أبرزها وأكثرها قيمة وأداءً وحضوراً فى المجموعة، إذ تتناص قصص المجموعة فى تجاربها وعلاقتها الموضوعية بحكايات الجان مع الأنماط الشعبية الرائجة لمثل هذه الحكايات، فى صيغتها الشعبية، فنجد من تلك الأنماط فى مجموعة (العودة إلى جوبال)[٢]:

١ - الجن يعين البشرى ويحرسه كما فى قصة "العشة الأخرى"، التى تحكى عن رجل متوسط العمر يصطاد سمك الحريد بوفرة، وينظفه ويملحه ويجففه، ثم يقايض عليه ببعض البقول وكميات محدودة من السكر والشاى والأرز، وهو لا يخشى إذا مر بالباحة سمك القرش، بل إنه يجتاز الباحة سابحاً فى رحلتين أسبوعيتين من عشته فى جزيرة صنافر إلى عشة أخرى فى جزيرة تيران، وهو فى هاتين الرحلتين بل وفى حياته المهنية أيضاً تظله عين الجنية التى ارتبط بها والتى تعيش فى جزيرة تيران (ص٧٥ - ٨٥).

٢ – الجن يؤذى البشر كما فى قصة "صابغ أذنيه بالدم"، و"الرقصة الأخيرة للبعوة".

ففى قصة (الرقصة الأخيرة للبعوة) يحكى عن البلاء الذى حل بنجع العوازم من الجن، متمثلاً فى إصابة البنات بنوبات إغماء متكررة..، وكانت سليمة أولى ضحايا هذا البلاء الذى بدأ يستشرى فى البلدة، ولم تكشف عنه سوى الجدة حسنية التى أرجعت سببه إلى جنى اسمه البعو وزوجه نصف الإنسية البعوة ؛ وفى قصة (صابغ أذنيه بالدم)، حكاية عن عايض القتيل الذى قطع غريمه أذنيه وحملهما فى منديل وأهداهما إلى زوجه الخائنة، قبل أن تبدأ لعنة الدم تلاحق منازل النجع داراً.. داراً، وكل من يخوض فى ترديد حكاية هذا الشبح صابغ أذنيه بالدم، حتى استغرق وشم الدم البلدة بأسرها، كل أبوابها ملطخة بدم عايض إلا داراً واحدة هى دار العم صالح الذى كان يلوك مع أهل القرية حكاية عايض،فالعم صالح الذى لم يلطخ باب بيته وجد ميتاً فى فراشه وقد تجلل ثوبه بوشم كبير جداً من الدم.

٣ – الجن يخطف آحاداً من البشر لأغراض خاصة، كما فى قصة "واقعة اختفاء عودة الرشندى"، و"العشة الأخرى"، وهناك نوع من الخطف المعنوى، أو امتلاك النفس كما فى "العودة إلى جوبال".

فقصة "واقعة اختفاء عودة الرشندى"، تدور حول معتقد شعبى ساحلى، بدافع منه يرى أهل القرى الساحلية أن البحر يلفظ غرقاه بعد ثلاثة أيام فى مكان الغرق نفسه، فإن لم يظهر الغريق بعد مضى الأيام الثلاثة فإنه لا محالة سيعود، لأنه عندئذ يكون فى ضيافة الجان، وبالتحديد نزيلاً عند مزيونة جنية البحر الجميلة، هذا المعتقد دفع سلمى إلى القطع بعودة عودة الرشندى بعد عشرين عاماً، وذلك لاعتقادها أنه أسير مزيونة جنية البحر التى تسكن عند جزيرة جوبال، هذا الأمر يتم فى عمق البحر بينما هناك نوع آخر من الأسر يتم على السطح حيث يعيش الأسير طليقاً على البر، لكنه إما مكبل الروح مثل سلمان فى "العودة إلى جوبال"، هذا الذى عاقبه الجان لأكله

سمكة الدراك، وذلك بامتلاك نفسه، أو أن يكون الأسير خاضعًا لسطوة آسره أو تابعًا سلبيًا له، مثل رجل الحريد في "العشة الأخرى"، الذي يعيش على جزيرة صنافر يأكل ويشرب ويعمل ويتاجر لكنه في الوقت نفسه أسير جنية تيران التي أوقفته على مرافقتها من بعد ظهر الخميس حتى بعد ظهر الجمعة من كل أسبوع، إلى أن أرادت أن تستبدل به آخر يقوم مكانه، لكنها لم تفعل ما تفعله مزيونة، وإنما عند انفضاضها عنه تتركه لأسماك القرش لتنقض عليه.

٤ – استبدال الجني بواحد من البشر كما في عودة إلى جوبال والعشة الأخرى، فالشيخ براك في "العودة إلى جوبال"، هو جني يعيش أسير بحثه عن الخلاص، ويجده في سلمان إذ استطاع أن يتخذ منه سبيلاً للعودة إلى البحر على هيئة سمكة دراك كبيرة، وفي العشة الأخرى اتخذت جنية تيران واحداً من البشر زوجًا بدلاً من الجان.

٥ – عشق آحاد الجن للبشر، كما في "الرقصة الأخيرة للبعوة"، لقد قدمت المجموعة نماذج متعددة لهذا النمط، لكنها نماذج غير قطعية – إن صح التعبير – ففي "واقعة اختفاء عودة الرشندي"، قدم الكاتب قصة احتمالية برواية ظنية عن سلمى حول عشق مزيونة لعودة الرشندي، وفي "العشة الأخرى"، جنية تيران تعشق رجلاً وتتخذه خدينًا في صمت مكتوم، حتى تستبدل به غيره من البشر أيضًا، متى شاع خبره، إذ تتركه لأسماك القرش حتى تلتهمه؛ لكن أبرز تلك الحكايات وأهمها وأوضحها قصة "الرقصة الأخيرة للبعوة" التي تتخذ من هذا الموضوع عقدة رئيسة لها، فهي تحكي عن عشق البعو لآنسات الإنس، مما دفعه لاتخاذ البعوة زوجه الجنية نصف الإنسية يداً لاقتناص فريسته.

وقد حافظ النسق البنائي للقصص التي تشتمل على حكايات الجان على وجود أربعة عناصر رئيسة تطرد باستمرار في جُلِّ القصص التي تناولت ذلك النمط، تلك العناصر هي: الجان، والمستهدف، والمنقذ، والوسيط بين المستهدف والمنقذ، ويكون عادة شخصًا أو مجتمعًا أو عدة أشخاص، فمثلاً في "العودة إلى جوبال"، الجان هو

روح تسكن سمكة الدراك، والمستهدف هو سلمان، والمنقذ الشيخ براك، والوسيط بين سلمان والشيخ دراك هم أهل النجع؛ وفى "واقعة اختفاء عودة الرشندى"، الجان فيها يتمثل فى شخصية مزيونة، والمستهدف عودة الرشندى، والمنقذ هو صبر عودة على المدة الزمنية وعلى مزيونة نفسها فى البحر، والوسيط هو الانتظار المقابل على البر؛ وفى الرقصة الأخيرة للبعوة الجان يتمثل فى البعو وزوجه البعوة، والمستهدف هن بنات العوازم، والمنقذ علاقة المحبة بين رينة وعمران التى دفعتهما لخوض تجربة الدفاع المادى عن مجتمع العوازم، والوسيط هو الشيخ عبيان؛ وفى "صابغ أذنيه بالدم"، الجان هو شبح عايض، والمستهدف هو مجتمع النجع بأسره لخوضهم فى سيرة عايض، والمنقذ الوحيد لهم من هذا الشبح هو الكف عن الخوض فى سيرة عايض، والوسيط هو العم صالح.

وقد انسحب هذا النسق نفسه على قصة "زيارة الدبرغط"، لكن هذه المرة دون جان، وإنما قامت شخصية الدبرغط الخرافية مقام شخصية الجنى، والمستهدف هو مجتمع الجبناء وأهل الخسة، والمنقذ هو صاحب التضحية المفقود، يقول الشيخ الأعمى: "كل من بالنجع يحسنون التصويب... ولكن ليس من بينهم رجل واحد"، (ص٢٣)، والوسيط هو الشيخ الأعمى الذى أرشدهم إلى الطريقة التى يتخلصون بها من شر الدبرغط.

هذا فيما يتعلق بالنسق البنائى أما الأيديولوجية التى تطرحها قصص الجان، فمستمدة من المنبع نفسه الذى صاغها المجتمع منه، كما قُدِّمت لوعيه وقدمها هو لوعى الآخرين، فمثلاً قصص ("واقعة اختفاء عودة الرشندى"، "الرقصة الأخيرة للبعوة"، "العشة الأخرى") تستند إلى اعتقاد قديم راسخ فى وجدان أهل تلك البيئة، يرى أن هناك وقائع قائمة لحالات عشق وتزاوج بين الجن والإنس على نحو مطرد، وكذلك قصة "صابغ أذنيه بالدم"، تستند فى موضوعها إلى اعتقاد خرافى قديم أيضاً، يرى أن دم الرجل المسفوك يصبح فى وجه قاتله، وإذا ترك دون ثأر، أنزل أضراراً جسيمة بالمجتمع كله(٣).

إن الخرافات الاجتماعية الأكثر قوة وفاعلية تلك التى تتركز على العلاقات الإنسانية والعائلية وعلاقات العمل والسياسة الاجتماعية، كما فى قصة "زيارة الدبرغط"، التى تدعو إلى الثورة والحماسة والفاعلية، ضد الخضوع والخنوع، ثورة ضد النفس قبل أن تكون ضد جلادها، ثم تغيير الواقع ودرء الظلم والاستبداد والسطوة، وهو ما لم يحدث لأن الواقع يقول إن ذلك لم يحدث فى مصر كلها حتى الآن، وليس فى نجع صغير يتخفى وراء تلال الزمن فى ماضى البحر الأحمر.

لقد استمد الكاتب فى نصوصه، من تراثه الشعبى والاجتماعى أبرز المعتقدات التى رأى أنها قادرة على إثارة الدهشة، وترسيخ القيم الخاصة لمجتمعه، تلك القيم التى تهدف فى معظم الأحوال إلى تخليق حالة المزج التام بين الشخصية البيئية للساحليين وبين البحر"نحن عيال البحر"، (ص٢٧)، هذا المزج الذى يبدأ وجدانيًا؛ لكنه يملك قدرة على التحول المادى، فنجد الفرد قادراً على التحول إلى سمكة بربونى (ص١٤)، أو أنه قادر على الحياة فى أعماق البحر مع مزيونة (ص٧).

هذه التجارب التى استقت من المجتمع ومن موروثه الثقافى والعقدى وأساطيره وخرافاته، خضع الكاتب فى معالجتها لمبدأى توما تشفسكى، حيث "وضع توما تشفسكى العناصر الموضوعية للتجربة طبقا لأحد مبدأين: فإما أن تخضع لمبدأ السببيةوتنتظم داخل نوع من الإطار الزمنىوإما أن تعرض بشكل لا يخضع لمنطق الزمنويتتابع دون مراعاة السببية الداخلية"، ويطلق على النوع الأول اسم "النظام الزمنى"، كما يسمى الثانى "النظام المكانى"..،

فالزمن والمكان وجها عملة يستمد أحدهما قيمته من الآخروإن بدا لأحدهما وجود أكثر أهمية من الآخر فليس هذا إلا ما يوهم به اتجاه الرؤية، وزاوية المعالجة التى يأسر بها الكاتب المتلقى...، وغالبًا ما يكون الزمن أشد وضوحًا لارتباطه بضمائر السرد، لكن لا يجب أن نغفل عن استحالة وقوع الأحداث فى زمن غير مرتبط بحين، فالحيز يجب أن يكون حاضراً لاستضافة الأحداث مهما كان مسكوتًا عنه، فالمكان

وعاء الزمن،إذ يتآزران معًا فى تفسير التجربة؛ وهو ما سنحاول استجلاءه فى النقاط التالية.

الزمــن :

البناء الزمنى فى المجموعة يدعم الرؤية البيئية الخاصة والاتجاه الموضوعى، بل والتجربة الفنية للنصوص، فيقوم ذلك البناء الزمنى على طرح فرضية الانقضاء، ومن هنا يحكى القاص عن تجاربه بوصفها خبرات موضوعية، مما يزيد من قدرته على الدخول الجاد والصريح إلى منطقة وعرة فى متاهة القص، وهى استخدام الخبرات الخاصة، ليس فى صوغ التجربة، وإنما فى معالجة نقاطها الشائكة، التى هى أشد خطورة عند سعيد رفيع لتعارضها تمامًا مع المنطق الفيزيقى للحضارة الحديثة، ولاعتمادها على الخرافة والغيبيات بشكل رئيس؛ فمضمون القصص يوحى بمدى الارتباط الزمنى بين الكاتب وبيئته المكانية على بعدين: الماضى وما يحمله من تراث فكرى وثقافى وعقدى، والحاضر بما فيه من سمات بيئية شديدة الخصوصية ممثلة فى البحر والجزر والتلال والصحراء..؛ باستخدام هذين الزمنين يعلن الكاتب منذ البدء، ومن عنوان المجموعة، أنه لن يتعرض لمعالجة قضايا أو سرد حكايات معاصرة يمكن التكهن بموضوعها سلفًا، بل إنه سوف يعالج قضايا قديمة مطروقة لدى البيئة التى يعبر عنها، لذا استخدم لفظ "العودة"، وهو لفظ يوحى بأن ثمة شيئًا طرحه من قبل، أو هو مطروح لديه سلفًا، يعود إليه فى هذه المجموعة، ويتجلى اقتران الزمان (إعادة نتاج الماضى) بالمكان (جوبال)، وهى مجموعة من الجزر تعد أكبر تجمع جزرى قبالة الساحل المصرى للبحر الأحمر، والتعريف هنا لأنفسنا وليس لأهل البحر الأحمر.

أما عن حركة الزمن الذى يقدمه الكاتب فى مجموعته؛ فهى حركة ثرية منوعة، أفقيًا ورأسيًا، باختلاف الأزمنة الساردة، وكذلك باختلاف حركة الزمن نفسه على مستوى الزمن الواحد، فأحيانًا يتحرك الزمن وئيدًا وأحيانًا يقفز لمراحل موغلة

فى التقدم، وهناك أيضًا مراحل زمنية ساكنة يستخدم فيها الكاتب الزمن الساكن لوصف أو التعليق على الحكاية التى تتصاعد أحداثها بين يديه..، كما أنه قد يخرج عن النسق الزمنى (كما فى قصة "واقعة اختفاء عودة الرشندى") عندما حولها إلى مجموعة من التعليقات حيث يتبدد الزمن؛ وقد يتوقف الزمن تمامًا كما هو الحال عند أبى إبراهيم، فى قصة "وهل تعرفون بحراً آخر"، ونلاحظ أن الكاتب يستعيض عن الامتداد الزمنى بالجداول الجزئية (رحلات الصيادين وتكرار الطلب)، أو بالاتجاه إلى بيئة النص بالوصف والعرض السكونى.

ومن البنى الزمنية المهمة فى المجموعة بنية الاختزال الزمنى، إذ يختزل الكاتب الزمن فى مواضع كثيرة من مجموعته باستخدام القفز أو الإجمال (مثل: القفز فى حكايته عن موت الغريب ساكن الجزيرة بائع السمك المجفف - والقفز فى مرور عشرين سنة على غياب ابن سلمى)، ويسمى هذا أسلوب القفز فنياً بالسرد المضمر.

وهناك بنية نصية قدمها الكاتب لا تخضع لأى نمط من الأنماط القريبة السابقة، بل تستلزم لتلقيها زمنين، مثل خاتمة قصة (الرقصة الأخيرة للبعوة)، فيما يمكن أن أسميه بالحاضر المخادع **SpeciousPresent**، فعملية التلقى تبدأ بتلقى التوقع من خلال بنية زمنية، ثم تلقى الدهشة بوساطة بنية زمنية أخرى، وهنا ينشأ لدينا ثلاث وحدات زمنية لحظية حاضرة، زمنان للتلقى: تلقى التوقع، وتلقى المفاجأة أو الدهشة، والزمن الأول قبلهما هو زمن المتن النصى أو زمن النص الذى قيده الكاتب فى قصته؛ وهذه النقطة المخادعة فى النهاية، ربما تمت ضمن البنية الساكنة للحظة ذاتها، وإن كنت أرى تصنيفها منفصلة لأهمية هذا النوع فنياً.

وبالمقارنة إلى السياقات الزمنية الموضوعية ربما سنرى السياقات الزمنية للمجموعة فى معظمها، أقرب إلى الفوضى، لكنها فوضى منظمة دقيقة ذات غاية جمالية محكمة؛ وهو النسق الذى يمكننا تسميته بالتداعى **disorder** برموزه الزمنية التى تخرج عن نظام الأحداث وتصاعدها المنطقى؛ مؤكداً أن الكاتب ينسق أحداثه

الموضوعية طبقًا لمجموعة من الروابط النفسية أو الفنية بعيداً عن العلاقات السببية والترتيب المنطقى للزمن، وهو فى ترتيبها يخضع لعمليات فنية مقصودة مثل الحرص على اطراد فنية المقدمات القصصية، وهى فنية مهمة لدى الكاتب وتمثل نقطة خاصة فى بنيته الجمالية وتكوينه الأسلوبى، وكذلك الفنيات الصغرى مثل التدوير الموضوعى فى (العرجاء)، و(العشة الأخرى)؛ ولعل اللافت للانتباه هنا أن النص يستخدم بنيته لتقوية الجانب الفنى فيه من ناحية، ولترويج موضوعه للتلقى من ناحية أخرى، فالموضوع نفسه يطرح بين يدى المتلقى للوهلة الأولى الشعور بالدهشة والحياد، فلا يمكنه رفضه أو إقصاؤه، تصديقه أو تكذيبه؛ وبذلك يصبح استدعاء بنية زمنية معيناً فى إعادة إحياء وتوضيح بعض الجوانب التى طواها النسيان وأصبح ما تبقى منها مهدداً بالنسيان لمكوثه فى زاوية الماضى، لا ينقذه إلا وجود عملية إعادة بناء هذا الماضى عن طريق الاستحضار وطرحه للتخيل والاستعادة بوساطة الذاكرة، التى نستعيد بوساطتها الزمن المقتول، إذ أننا نقتل الزمن، لكنه سرعان ما يبعث من جديد فى الذاكرة.

فلا يمكننا أن نغفل إكثار الكاتب من النقل عن الماضى بوساطة استخدام الذاكرة أو النقل عمن يستخدمها لإتمام حكاية النص، والذاكرة فى هذا السياق تكون خاضعة لعدد من الضغوط الزمنية والمشكلة للزمن أيضاً فى نتاج النص النهائى من تلك الحكايات، من هذه الضغوط ما هو عفوى من خارج إطار البنية الفنية للنص، مثل النسيان والكبت والتشويش، ومنها ما هو متعمد من الكاتب بغرض الوصول إلى قصد فنى، مثل الإسقاط Projection؛ لذا تمثل الذاكرة والبنية الاستحضارية والاستدعاء أهم الأشكال الزمنية التى يتخذها الكاتب مدخلاً لنصوصه وطريقًا لموكب تجاربه؛ فالبؤرة التى تنطلق منها قصص المجموعة والنبع الذى تنبع منه هو الذاكرة، وهنا يجب أن نفرق بين نوعين من الذاكرة: ذاكرة تُكَوِّنها العادة وأخرى انتقائية تتألف من أحداث فريدة، وهذا النوع الأخير هو النوع الذى انطلقت منه المادة الموضوعية

للقصص وبنى عليه الكاتب كيانه الفنى؛ بوساطة إعادة تشكيل وبناء عالم الخبرة (على المستوى الشخصى للكاتب، وعلى مستوى الوعى الاجتماعى بوصف هذه الخبرة مُشكّلة من أنساق عقدية وأسطورية قائمة فى الوعى الجمعى لبيئة الكاتب)؛ تلك الخبرة يتحقق وجودها فى الزمن الجديد بوساطة الاستحضار الخلاق لأحداثها فى النص من خلال الكاتب بحيث تشكل حياة جزئية يمكن بوساطتها تصور حياة كلية عن تلك البيئة باستدعاء أو تشكيل مجموعة من القصص المماثلة التى تمتلك الاتجاهات المعرفية والثقافية والوجدانية والبيئية ذاتها...، فتكون القصة التى تعرض استدعاءً استحضارياً لأحداث زمنية من الماضى بنية إشارية تعيننا على تصور قطاع عريض من الماضى يفوق ما استدعاه الكاتب داخل النص بدرجات تختلف باختلاف قدرات التلقى...، وهذا الأمر بدوره يُعَرِّض الماضى المستدعى فى الحاضر إلى إمكان إعادة الاستدعاء، ومن ثم إعادة التشكيل فى بنيات مثاقفة أخرى يصنعها المتلقون، وقد تكون مثاراً لبنيات نصية مماثلة تكتسب خصائص النصوص الأولى، ومن ثم خصائص التلقى، فنصل إلى نقطة انقسام وتشكّل للزمن الماضى الذى استدعاه سعيد رفيع من مخزون الوعى الجمعى (أو الفردى على نحو أقل)؛ تلك النقطة نقطة مفصلية فى بناء الزمن الجديد من خلال استدعاءات زمنية، وبالتالى النظر إلى الزمن الحاضر (الخالص) بنظرة مغايرة تأخذ فى حسبانها الجذر الزمنى الذى نشأ عنه ذاك الحاضر؛ فهذه الأجزاء المتناثرة التى شكلها الكاتب من خلال الاستحضار الذاتى أو النقل عن راوٍ أو تصور أو اعتقاد خارج النص، تُصور كمًا من الذكريات غير المرتبة زمنياً، بينما نجدها داخل النص قد تكاثفت فى جوهر واحد.

وتتميز المجموعة بلغتها الشاعرةواستلهام الحكاية الشعبية، وربما كان لهاتين الخاصتين معًا يد طولى وراء تقلب الكاتب فى توظيفه للزمن تعاقبيا أو استرجاعا أو استشرافا...، من خلال السرد؛ فلغة الكاتب تؤكد حضور البعد الزمنى للتجربة منذ الوهلة الأولى من خلال الوقوع فى أسر هاتين الخاصتين، حيث تتعلق اللغة بأسلوب

صياغة الزمن، بينما تتعلق الأنماط الشعبية بالماضى واستحضار تجاربه فى النص؛ فالزمن يكمن فى المستويات الأدائية للغة وبنيتها الدلالية وأساليبها السردية، وقد صاغ الكاتب بوساطة اللغة بنيته الزمنية فى صورة استرجاعية رئيسة، تعتمد على الرواية عن الماضى واستعادة الأحداث، فى إطار بنية منقضية أو متنامية الاكتمال، وفى الأخيرة كان يحتاج إلى إدخال نمط استشرافى بوساطة رصد نقطة حكى فى الماضى بوصفها نقطة تحكم زمنى فى الرواية، ما قبلها هو الماضى وما بعدها هو المستقبل، وكأنه يستغل نمطًا زمنيا موازيًا هو النمط الانعكاسى من خلال مجموعة المتكلمين الذين ينقل عنهم، ويسترجع تارة، وتارة أخرى يستشرف داخل البنية الأسلوبية لضمير السرد الذى يستخدمه؛ فحركة الزمن فى المجموعة تتم على ثلاثة مستويات رئيسة؛ هى الاسترجاع بحكم نقله عن الماضى بوساطة راوٍ، ثم التداعى بوساطة استخدام ضمير المتكلم فى عرض بعض نقاط الحدث ورؤيته الشخصية الصريحة أو الضمنية، والمستوى الثالث الاستشراف الذى كرَّسه لتحقيق تصور جمالى لتطلعات نماذج التجربة وشخصياتها لتحقق الواقع كما قرَّ فى اعتقادهم الخرافى؛ فالاستشراف هنا تكشف عنه جوانب التنوير التى يرسخ لوجودها الكاتب فى المتن الصياغى للتجربة، والتى تسمح بدخول بؤر نصية كاشفة إلى سياق الحكى الاستدعائى.

ويعد الاستشراف شكلاً من أشكال الانتظار.. وهو يقترن بخطاب الشخصية المباشرفالقص بضمير المتكلم،ينسجم مع الاستشراف أكثر من أى نوع، لذا احتاج الكاتب تمرسًا أو فطرة إلى ضمير المتكلم فى واقعة اختفاء عودة الرشندى، فتحايل على النص بوساطة جملة "بالنسبة لى" ليدخل إلى نهر الأحداث مشاركًا بعد أن كان راصدًا ناقلاً؛ وقد وظف الكاتب الاستشراف فى سياق الاسترجاع على نحو ملفت ومثير للدهشة وللتقدير معًا فى عدد من نصوص المجموعة، منها قصص: "واقعة اختفاء عودة الرشندى"، و"العشة الأخرى"، و"صابغ أذنيه بالدم".

أزمنة جوبال:

البحث عن الزمن فى النصوص الأدبية يمنحنا القدرة على اكتشاف الأبعاد الكثيفة المتداخلة التى يحتشد بها الأداء الجمالى بين التجربة الفنية والواقع.

ومنذ الوهلة الأولى نتعرف فى (العودة إلى جوبال) على زمنين مهمين عند سعيد رفيع؛ الزمن الثقافى ممثلاً فى تراثه الاجتماعى، والزمن الواقعى الذى نقل من خلاله زمنه الثقافى داخل النص، الذى هو امتداد للتراث الاجتماعى والبيئى، فتبقى نصوصه بحسب هذا المفهوم دائرة فى مدار التناص بمفهومه العام؛ فتقاطع النصوص الأدبية وانبعاث قديمها فى حديثها، مكتوبها عن شفهيها، عائد إلى النزعة الفطرية نحو القص والحكاية... وقد استمد الكاتب جل أحداثه وتجاربه من وقائع ثقافية نقلها عن المجتمع الذى ينتمى إليه انتماءً متكاملاً عضوياً ومعرفياً.

هذان الزمنان اللذان أشرت إليهما هما زمن المنتِج، أو زمن الكاتب بالضرورة، أما زمن المنتَج، أو زمن النص، فيمكننا أن نستنبط منه أنواعًا زمنية مشاركة فى البنية الفنية والأدائية له، فهناك ثلاثة أزمنة تتدخل فى بنية واتجاه النص، هى:

١ - الزمن الموضوعى للتجربة.

٢ - الزمن التخيلى للسرد.

٣ - زمن التلقى.

ونستطيع أن نميز جانباً مهمًا من جوانب التجربة على المستوى الزمنى لتميزه على المستوى الموضوعى والأدائى داخل النصوص، هذا الجانب يتمثل فى قصص الجان، التى يمكن أن نجد أنفسنا فى مأزق كبير عند الحديث الزمنى عنها، لأننا ولا محالة سوف نخضعها للزمن الإنسانى المعروف لنا، دون الاعتراف بجهلنا للزمن الآخر الذى يدخل التجربة الموضوعية بالضرورة وبخاصة لأن الكاتب يقبل هذا النمط

الموضوعى ولا يرفضه، بل هو يقره فى بعض المواطن بالمشاركة الموجبة، فالحديث عن الزمن فى القصص التى تجعل من الجان جزءًا رئيسًا من مادتها حديث أحادى الجانب، إذ لا زمن عند هذه المخلوقات يمكن الحدس به أو تصوره والقياس عليه، وإنما الزمن هنا يتعلق بالجانب الإنسى من الحكاية وبالراصد والنص، وبذلك نجد أن لدينا نوعًا من الزمن الذى يساوى صفرًا فى كل أجزائه، والكاتب يقبل ذلك باستسهال شديد لاسيما وأنه فى مواطن موضوعية مختلفة قبل أنماطًا أخرى وحققها فى نصه من قبيل الأبدية، بلا تاريخ خارجى للنص، فهو يعرف أن مثل هذا الإغفال لن يوصف بالغفلة مطلقًا، إنما قد يوصف صاحبه بالحنكة والحرفية، حيث يمتد الزمن دومًا إلى ماضٍ لحاضر حال، وحاضر آنى، ومستقبل لم يقع بعد، وكلها امتدادات زمنية تمنح التجربة حياة إضافية وحيوية وامتدادًا زمنيًا مطلقًا، يكاد يحقق القيمة الرئيسة للنص.

وأود أن أشير إلى أمر بالغ الأهمية عند حديثى عن استدعاء الماضى واستحضاره، ضمن الاستخدامات الزمنية الخاصة فى النصوص، هذا الأمر هو زاوية الاستحضار نفسها، التى أراد لها الكاتب أن تكون مدخلاً لعودته إلى جوبال، إذ يستحضر حكاياته ووقائعه الزمنية من أزمانها إلى (اللا زمان)، فمعظم قصصه يستحضرها بأسلوب الأبدية بلا تاريخ خارجى أو دليل زمانى حتمى ملازم للأحداث الكبرى، فتخرج نصوصه وكأنها أحداث مقيمة فيما وراء الزمن، وهذا بدوره يكسبها – فى عودة الكاتب بنا إلى جوبال – حضورًا عامًا ودائمًا فى الحاضر، مع احتفاظ الأحداث ببعدها الزمنى الداخلى كانتظار سلمى عَوْدة عُودَة الرشندى قبل عشرين عامًا، ثم التلويح بعودته بعد عشرين عامًا، وكذلك انتظار أبى إبراهيم ابنه عند مرسى القوارب منذ عشر سنين مع الكشف عن أحداث الماضى التى سببت تلك الحالة.

ومثل هذه الاستخدامات الزمنية الخاصة لم تدفع الكاتب إلى إغفال الدور الفيزيقى التقليدى للزمن، بل يمكننا أن نزعم أنه استطاع الإفادة من البنية التقليدية،

على نحو مميز داخل النصوص، باستخدام بنية أولية للزمن (الماضى والحاضر والمستقبل)، حتى تكون بنية وعى أولى للمتلقى العادى، وبنية وعى ناقل لدى المتلقى المثالى، تأخذه إلى الأزمنة الإشارية وبنياتها الموضوعية والإيحائية داخل النصوص، وقد استخدم أزمنته التقليدية على النحو التالى:

أولاً: الماضى، يغلب على النصوص التى بين أيدينا هنا استحضار المعتقدات والخرافات الشعبية، ومعالجتها معالجة موجبة فى بنية فنية ذات أزمنة مشتركة، تربط بين الماضى والحاضر ولا تخلص نفسها للقص المجرد عن الماضى، وكأن الكاتب يطرح الماضى فى سياق الحاضر للتذكير بخياراته الموروثة واستخدامها فى حلول معاصرة للحاضر المعقد.

ثانيًا: المستقبل، المستقبل فى قصص المجموعة يكاد يكون وجوده الموضوعى المقصود مجرداً نادراً، لأن الكاتب بنى أعماله من الحاضر باتجاه الماضى ولم يجعل من الحاضر مفصلاً للسرد الزمنى لذا ندرت عنده الرواية عن المستقبل لأنها تطلعية ، لكنه ضَمَّنَ مجموعته نموذجًا من هذا النوع هو قصة (وهو أيضًا يحب عرائس البحر)، فهذا الشعور الجارف بالحب عند الصياد المسالم المحب لجميع الكائنات، جعله يتطلع إلى بناء حياة متوافقة إيجابية مع زوجه الطيبة التى وجد أنها وإن لم تكن جميلة الظاهر فهى جميلة الباطن مثل عروس البحر، فالواقع استطاع إيجاد نمط موضوعى للمستقبل عند هذا الصياد الذى انطلق فى مركبه بعد علاج الفقمة، ممنيًا نفسه بليلة عائلية ممتعة دافئة، حرارتها أكبر من حرارة رياح الأزيب.

ثالثًا: الحاضر، وهو النقطة الزمنية لمعالجة النص آنيًا، مثل قصة (زيارة الدبر غط)، التى بدأت بمفتتح من الماضى، وظلت تتقدم بالزمن نفسه يحدق فى بنيته الصراع بين الفعل الماضى (صعد، اعتادوا، ألفَ، رسخها، يقول، هون، جرى، توالت، قام، اقترح، أقر... إلخ)، والفعل المضارع المنفى (لم يكن، لم يحدث، لا تستغرق، لم يجد، لم يعد.. إلخ)، هذان النمطان يتراءى للمتلقى منذ الوهلة الأولى أنهما يلفتان

الانتباه على الانقضاء والمضى، لكنهما يتحولان إلى بنيات مكرسة للحاضر، الثابت الذى لا يتغير شأنه، لعدم حرص أهله على التغيير الموضوعى، لذا نجد أن الكاتب هنا يستخدم لفظ الفعل الناقص "ظل" لدلالة على الاستمرار والاطراد من الماضى إلى الحاضر، وقد استخدمه مرة بالجمع فى حديث عن أهل النجع "ظلوا يمارسون حياتهم العادية"، وأخرى بالإفراد، فى حديثه عن الشيخ الأعمى "ظل يسير كعادته مرفوع الرأس"..، وكأنه يوحى بثبات الزمن المتصل من الماضى نحو الحاضر، وثباته فى المستقبل أيضًا.

السرد:

سرد الأحداث فى القصص كان خاضعًا لتقنية السرد ومتطلبات النتاج الفنى أو الصوغ الجمالى للتجربة؛ فالأحداث هنا لا تطابق الواقع ولا يجب أن تطابق الواقع مطابقة قياسية من حيث الزمن أو ترتيب وقوع الأحداث فيه، ويتم هذا الأمر عن طريق عدم إمكان متابعة جملة متزامنة من الأحداث عند صوغ التجربة، وبالتالى تأتى متسلسلة، فتتحول من البناء الأفقى للزمن إلى البناء الرأسى، أو العكس بحسب اتجاه التجريد، أو قد تكون هناك ضرورات فنية تدفع الكاتب إلى مسار يخالف الاتجاه الزمنى لوقوع الأحداث فى نصه.

كما أن الكاتب استخدم فى بعض نصوصه التنوع السردى أسلوبًا واعيًا لأداء التجربة الموضوعية للنص، وكما نوع فى الأسلوب السردى نوع كذلك فى مستويات الزمن؛ فاستخدم الاتجاه المعروف (الماضى والحاضر والمستقبل)، فالماضى فى قصص المجموعة هو معالجة الذاكرة الأدائية للنص الحاضر باستحضار شىء معين مضى، وتضمينه فى بنية النص؛ والمستقبل هو توقع دخول هذا الشىء فى النسق النصى من خلال معالجة تجربة النص؛ أما الحاضر فهو النقطة الزمنية لمعالجة النص

ثانيًا: كما استخدم الكاتب مستويات زمنية أخرى مثل التخطى أو الفوات **Lapse**، والحقبة **Interval**، والإطار اللحظى **Moment**، والتتابع الزمنى أو التراتب اللحظى **Order** ..(٤).

ومن المميزات الزمنية فى المجموعة كذلك أن الكاتب لم يستخدم الترتيب الخطى **Linear**، أو السلسلة المطردة للزمن، إلا نادراً فى قصة واحدة وحسب "وهو أيضًا يحب عرائس البحر"، فى حين مال لاستخدام التنوع الزمنى حتى إنه استهل إحدى قصصه بالخاتمة كما فى "العرجاء".

لكن الاعتماد الأكبر للكاتب كان على الماضى، من خلال ما يمكن أن يسمى بالسرد الاستذكارى؛ فقصة "العودة إلى جوبال" تبدأ المشكلة الرئيسة لموضوع النص منذ لحظة الصراع الذى قام بين براك وسلمان، لكن الكاتب رأى أن يبدأ النص ببداية زمنية لاحقة، أى بعد وقوع الصراع ومخالفة سلمان للشيخ براك وأخذه لسمكة الدراك وأكلها، وهو الأمر الذى نتج عنه حدوث ما حدث لسلمان؛ فذهب به أهله إلى الشيخة حليمة..، جملة من الأحداث اقتطعت زمنًا طويلاً لم يشرع الكاتب فى تفصيلها إلا بعد فشل الشيخة حليمة فى علاج سلمان مستخدماً ما يمنحه له السرد الاستذكارى من فسحة استكشاف للزمن المضمر بوساطة الاسترجاع أو القفز من وراء الزمن نحو الحاضر، وهو ما منح بدوره النص مرونة كبرى فى تخليق أثره على القارئ وازدادت أهمية تلك المرونة عندما استطاع الكاتب ضم مؤثرات النص فى مساحات محسوبة موزعة على بنية الصياغة، مما زاد من تأثيرها على المتلقى؛ وهنا أود أن أقول إن كل ذلك يتم صوغه داخل زمن جمالى لا مجال فيه للاسترجاع أو الاستشراف، فزمن النص الواقعى زمن قدرى يتم ترتيب أحداثه بحسب الواقع الطبعى، أما زمن السرد فهو زمن جمالى يتم ترتيب الأحداث والوقائع فيه بحسب الصيغة الجمالية القادرة على تحقيق الأثر النفسى للنص لدى المتلقى؛ فمما لا شك فيه أن دوراً نفسيًا مهمًا لعبه الترتيب الجمالى للزمن فى السرد، من حيث عودة

المتلقى بعد الشيخة حليمة إلى الشيخ براك وبدء الشيخ براك علاج سلمان بعد الكشف عن الصراع الذى قام بينهما، وكأن الزمن الجمالى تشكل من الزمن الواقعى على النحو الآتى: ماضى قريب - ماضى بعيد - سرد حاضر؛ فالماضى القريب كان من ناحية مفسراً للواقع ونتائجه ومخففاً من صدمة الماضى البعيد وموجهاً لتجاربه وكاشفاً عن جذور التجربة.

ومن الفنيات السردية المهمة عند سعيد رفيع ما يمكن أن نطلق عليه السرد التكرارى: حيث يرجع الكاتب إلى إعادة جزء من الحكاية فى ثنيات النص بعد أن يكون قد سبق له طرحها من قبل، وهو بُعد زمنى أو ذو علاقة أكيدة بالزمن؛ لأنه أولاً بنية تكرارية من جانب، وثانياً: هذا الأسلوب الفنى يمثل ببنيته التكرارية علاقة بين زمنى النص والتجربة، فهناك علاقة ما يطرحها الكاتب بين زمن السرد والزمن الموضوعى داخل السرد، وكأنه يعلن عدم خضوعه لعملية الترتيب الزمنى أو التتابع المنطقى المهم، إذن هو طرح الفكرة الموضوعية بما يناسب الأسلوب الفنى للكاتب، وهو أمر يؤكد ثقة الكاتب بقلمه وفكره وفنيات الأداء لديه، وهو حقيق بذلك؛ كما أن هذه البنية تجسد البعد الموضوعى والإطار النفسى للبيئة التى عبر عنها الكاتب، حيث إن العماد الرئيس لبيئة الصيادين هو الانتظار والترقب والصبر، كلها سمات دافعة تكمن وراء أفعال شخصيات المجموعة وتنعكس على أسلوب البناء الزمنى فيه ربما أكثر من أى جانب آخر، ومن أهم الأمثلة التى تؤكد البنية الزمنية شديدة الخصوصية فى تلك النصوص ووعى الكاتب بها، هو جانب البحر، فالبحر بوصفه بنية زمنية نجد أن له دلالة زمنية شديدة الأهمية عند الكاتب، تكاد تقترب بوعى تام من معالجتها الفلسفية التى ترى فى البحر المثال الحى للزمن والحياة، فالحياة مثل البحر ثابتة خرساء فى حركة صاخبة لا تتوقف، تغير ولا تتغير، أو بالمفهوم الملبس الثابت المتحرك؛ وفى إطار المعالجات الفلسفية، إضافة إلى الحديث عن البحر والزمن والحياة يمكننا القول على نحو أعم: إذا كانت القصة تمثل خلاصة حياة أو جانباً من الحياة،

فإن الزمن وسيط القص كما هو وسيط الحياة..، وهو ما يصدق على قول هايدجر: "الزمن هو المقولة الأساسية للوجود".

وقد تنوعت أساليب السرد في قصص المجموعة إذ استعان الكاتب بالسارد المشارك، يقول: "لم تكن لدينا أدنى فكرة" – ضمير المتكلم، في (العودة إلى جوبال)، و(صابغ أذنيه بالدم) التي يعد السارد فيها راصداً مشاركًا: "نفس الشخص الذي يجالسنا يقول.." – مستخدماً ضمير جماعة الفاعلين.

كما استعان بالسارد الخارجي غير المشارك – ضمير الغائب، في "زيارة الدبرغط"، و"الرقصة الأخيرة للبعوة"، و"العرجاء"، و"وهل تعرفون بحراً آخر"، وكذلك في قصة "وهو أيضًا يحب عرائس البحر"، التي استعان فيها براصد خارجي، وتعد هذه القصة من القصص الصافية التي تستخدم مستوى واحداً للسرد بوساطة استخدام الكاتب لضمير المحكي عنه الغائب.

وقد يتحول السارد الخارجي غير المشارك إلى سارد مشارك، كما في قصة "واقعة اختفاء عودة الرشندي"، التي يتميز السرد فيها بالرواية المنقولة عن آخرين: يقول الشيخ حمود، تهامس بعض الرجال، (ما زالت) سلمى تحكي، تستطرد سلمى، يقول سالم، يقول سعيد، يتفق إبراهيم مع ما يردده سعيد، تقول جميعة زوجة حسين الشافعي، راشدة اغتنمت صمته لتتحدث نيابة عنه، علقت إحدى النسوة... إلخ؛ ثم يُجري الكاتب تحولاً جوهريًا على السرد بتحويله من السرد الرصدي بوساطة راصد غير مشارك إلى سارد مشارك عندما يقول: "بالنسبة لي، لم أعش قط بمعزل عما يجري في نجع الرشندية"، محاولاً إيجاد مكان له في السرد؛ بل والتأكيد على وجوده عن كثب منذ البدء، وإن لم يكن له صوت مشارك، وهو بهذه الجملة يعتذر عن اختفاء صوته منذ بدء الحكاية كما يوحي أيضًا بانطلاق السيادة السردية للراوي بعد أن سمح لكل الأصوات أن تشارك، وظل هو صامتًا، ها هو ذا يأتي دوره للحديث، فليصمت الجميع إذن؛ وهنا يستعين الكاتب بالتشكيل السينمائي للحكاية، فبعد أن

يعرض مشهداً كلياً يستغرق فى عرض معظم الأجزاء من خلاله يكثف الصورة عند جزئية قد تكون من داخل المشهد أو من خارجه، لكنها جزئية أصيلة من المشهد.

وقد يحاول الكاتب أن يشرك المتلقى فى العمل بتوريطه فى السرد، كما فى قصة "العشة الأخرى"، يقول: "وهو ما يعنى أنه لن يمكنك أن تنتقل من إحدى الجزيرتين إلى الأخرى دون أن تعبرها"، باستخدام ضمير المخاطب، ص٧٧، كما يستخدم ضمير الغائب بالحكاية عن الصيادين والرجل الغريب ساكن الجزيرة، ثم يستخدم ضمير المتكلم للدخول إلى حلبة السرد "وجدتهم جميعًا يحكون القصة نفسها"، ص٨٠؛ ثم يعود لاستخدام ضمير المخاطب "تسألهم عن السبب... فيقولون... " ص ٨١ .

فنلاحظ أن القصة الواحدة تختلف مستويات السرد فيها ما بين الرصد المحايد بالوصف أو النقل عن راوٍ أو الدخول إلى زمرة الراصدين بالمشاهدة والمشاركة على نحو يزيد العمل إدهاشاً وثراءً ويتيح للقارئ أن يجد مجموعة من المحفزات الوجدانية لتلقى العمل من ناحية، ومن ناحية أخرى التأثر بطروحاته المعرفية والعاطفية.

المكـان :

المكان: هو المدرك البصرى الساكن، له آثار وجدانية محفزة على الكائن الذى يعيش فى تماس معه، تلك الآثار تمكنه من تحويل الساكن المكانى إلى نسق فاعل داخل البنية الفنية التى يسكنها، أما عن كونه مدركًا بصريًا، فهو يتحول على صفحات السرد إلى مدرك سمعى عند التلقى المسموع أو مدرك ذهنى عند القراءة..، أى أنه يتحول من الإدراك البصرى المجرد إلى التجسيد التصورى ، فتكون هذه النقطة هى أبرز النقاط الفنية لتحوُّل المكان من الكيان الفيزيائى إلى الكيان الجمالى..، أو ما يمكننا أن نسميه بشعرية المكان كما سماه جاستون باشلار.

وقد بدأت تظهر سطوة المكان على نص سعيد رفيع منذ العتبات الأولى للنص حيث جعل عنوان المجموعة يتكون من ثلاث دوال مكانية "العودة – إلى – جوبال"،

فالعودة فى مفهومها تحول من نقطة مكانية لاحقة إلى نقطة مكانية سابقة، وإلى تفيد الاتجاه، وجوبال مجموعة الجزر المعروفة فى البحر الأحمر، وتمثل أكبر تجمع جزرى فى المياه الإقليمية المصرية.

ثم بعد ذلك من الموضوع الرئيس للتجربة الفنية المشتركة للمجموعة التى يعد البطل الحقيقى فيها هو الموروثات الخرافية والمكان الذى تدور فيه.

فالكاتب فى نصوصه ينطلق من قاعدة تسجيلية تتغيا رصد عدد من الأساطير والخرافات المميزة للبيئة الخاصة فى البحر الأحمر، حيث يجتمع البحر والصحراء.. القسوة واللين، ومن هنا استطاع المكان أن يفرض سلطته على الكاتب بحيث يصبح متبوعًا، إذ لا حيلة له فى الباحة مثل بطله الذى يجتازها سابحًا أو ساكنًا فى مركبه دون أن تعترضه أسماك القرش.

لقد سيطرت البيئتان: الجغرافية والمهنية، سيطرة تامة على الكاتب، فزاده هذا الضيق اتساعًا وهذا القيد حرية وبراحًا، فوجد الكاتب فى البيئة المكانية للصيادين مجالاً ثريًا للحديث عن البحر والصيد، كما أثرت البيئة الجغرافية وتقاليدها الاجتماعية التى تتشبث بالخرافة وتؤمن بالغيبيات وما وراء العقول، فنقل كذلك أساطير الأرض كما رصد أساطير البحر وخرافاته؛ فنقل فى نصوصه الوعى الكامل بالمصايد وبحر الصيد وبيئة الصيادين وما يستلزم ذلك من إدراك لوحدات تلك البيئة كالريح والشعب المرجانية..، بل حتى التداوى بالأحياء البحرية مثل تضميد الجراح بقناديل البحر واستخدام بيض السلاحف للقوة والتنشيط الحيوى..؛ فنجح الكاتب فى تضفير النص بعدد من السمات الجغرافية التى تقوى صورة المكان فى النص وتزيد من فاعلية استحضاره فى البناء الفنى لهذا المكان الذى يحاول الكاتب تجسيده فى عمله، ولعل أبرز ما يتميز به التناول المكانى لدى الكاتب هو القبول الثقافى للمكان أو ظاهرة القبول المكانى المطلق.

التمثيل التصورى للمكان:

استخدم الكاتب السرد لنقل صورة تخيلية عن المكان الذى يتحدث عنه إلى القارئ، باستغلال مجموعة المتشابهات التعاقدية التى يتفق عليها المجتمع أو على الأقل الحد الأدنى منها، فى سبيل تصويرها بشكل صحيح، مثل تل الجير والكثبان الرملية والشعاب والرؤوس المرجانية والجزر والصحراء..، هناك أمكنة يسلم القارئ فيها بالثقة فى المعرفة المنقولة إليه عن الكاتب مثل الباحة لغير الساحليين، لأنهم لا يعرفون أن الباحة تعنى مساحة من الماء شديدة العمق فى داخل مياه البحر، وبذلك يعتمد الكاتب فى طرحه للمكان على أمور منها: أسلوب العرض الاستحضارى التصويرى، اعتماداً على القدرة التخيلية والتصورية لدى المتلقى؛ فالكاتب يقدم للمتلقى نوعين من الصور المكانية؛ الأول صور معهودة أو مشابهة لأماكن يعرفها المتلقى، وهى الصور التعاقدية كما يمكن أن نسميها، أما الأخرى فهى الصور غير المتاحة للقارئ الذى لا ينتمى إلى بيئة النص، معرفته عندئذ بهذه الأماكن تقوم على التسليم للكاتب لعدم وجود القرين والقياس أو المشابه المعرفى لدى المتلقى عن تلك الأمكنة، ومثل هذا الجانب قائم حتى بين أبناء الثقافة الواحدة والوطن الواحد لأن التباينات المكانية فى الثقافة تكاد تكون أكثر عمقًا وقوة وامتناعًا عن التباينات المعرفية، لأن المعرفة يمكن نقلها بينما الأمكنة يلزمنا الانتقال إليها لإدراك كنهها، أو لمجرد التعرف السطحى إليها، وذلك بالطبع يتوقف على قدرة واتجاه التلقى.

وقد توسل الكاتب فى تجسيده للأمكنة بعدد من الوسائل، منها على سبيل المثال الوحدات المكانية المادية، مثل الباب فى قصتى ("الرقصة الأخيرة للبعوة"، و"صابغ أذنيه بالدم")، فالباب فيهما هو المدخل إلى المكان، والمكان هو الحاوى لأهله، إذ نجد الباب يحمل عنهم لطخة الدم فى (صابغ أذنيه بالدم)، كما نجد أنه الحد الفاصل بين العالمين الخارجى والداخلى، بل بين العالم العلوى والعالم السفلى، البشر والجن كما فى قصة (الرقصة الأخيرة للبعوة).

وكما استخدم الكاتب وحدات مكانية مادية، استخدم كذلك وحدات مكانية نفسية أو على الأدق الأثر النفسى الذى يجسده المكان، فقد يقيم الكاتب من المكان بيئة نفسية ذات أثر وجدانى ملموس على النص، فالباحة مثلاً (فى قصة: "العشة الأخرى")، تقيم توازنًا تامًا مع الغريب لأنه فى جوار ومَنَعَةِ جنية الجزيرة الأخرى، فلما انكشف عنه غطاؤها اختل التوازن فسقط الغريب فريسة لأسماك القرش، ثم عاد التوازن ثانية من خلال ظهور غريب جديد يذهب ظهر كل خميس إلى الجزيرة الأخرى ويعبر الباحة سابحًا دون أن تتعرض له أو تعترض طريقه أسماك القرش.

وعلى المستوى النفسى ذاته نجد أن الكاتب فى (العودة إلى جوبال) يستخدم مفردات مكانية لتجسيد حالة وجدانية ونفسية يريد ضبطها دون تصريح داخل النص. فالشيخة حليمة (تنفرد) بسلمان بعد عودته من رحلة صيد قام بها (منفرداً) إلى المصايد المحيطة بجزيرة جوبال، فالانفراد يأخذ اتجاه النص إلى منطقة مضادة للواقع الجماعى، فليست حليمة شخصية اجتماعية عادية، وكذلك سلمان بعد أن ذهب للصيد منفرداً تحول إلى نموذج غير اجتماعى، وكما وضع الكاتب الشخصية مقابل جماعة أفراد المجتمع وضع كذلك مرسى القوارب مقابل النجع، والمستوى الثالث أشارت إليه حليمة، وهو بين سكان العوالم الأرضية وسكان العوالم البحرية؛ فالكاتب بهذا التفريق حاول جاهداً تجسيد مفهوم الجزر المعزولة والبر المأنوس، من خلال هذا التصور الوجدانى المكانى المضمر، فالشيخة حليمة تنفرد بسلمان فى غرفة، فى مقابل اجتما ع أهل النجع خارجها، ثم تصل إلى نقطة الكشف عن شفرة التفرقة فى قولها: "عليكم بالشيخ براك، فالبر لى والبحر له"؛ فالشيخة حليمة قادرة على التعامل مع جن الأرض، وبالتالى مع أهل النجع بينما لا تستطيع التعامل مع جن البحر وبالتالى فالشيخ براك هو القادر على جن سلمان، وهنا تجسيد يجمع بين بيئة الجزر وبيئة البر، بين الاجتما ع والانفراد بين الائتناس والتوجس، لكن المفارقة الرئيسة تكمن فى نهاية القصة، حيث بدأت تتكشف حقائق لم تكن فى الحسبان، وكأن الكاتب يقول إن

الجزر ليست معزولة دائمًا وأن الانفراد ليس وحشة دائمًا وأن هناك دومًا حياة من نوع ما، وبالتالى تحول الشيخ براك المنفرد فى عشته القصية إلى سمكة دراك سرعان ما وجدت لها رفيقًا، سمكة دراك أخرى، فانطلقتا معًا صوب جزيرة جوبال، مؤكداً الكاتب هنا أننا نحن من نصنع التقابلات ونعيش فى ظلمة أوهامها بينما الحقيقة أن هذه الجزر لها مجتمعها الذى يترقب أفراده العودة إلى كنفها والحياة فى ظل مجتمعها وبيئتها.

وكما عاد سلمان إلى مرسى القوارب عاد الشيخ براك إلى جوبال؛ لكن المفهوم الوحيد الذى ازداد ثباتًا هو وجود عوالم أرضية تُقابلها عوالم بحرية، وأن لكل عالم من يجيد فهمه وفهم مؤثراته على الآخرين.

هذا التوظيف الإيحائى يعد من أبرز أنماط الاستخدام المكانى عند الكاتب، ربما لقوته الفنية فى النص، وربما لكونه قادراً على إبراز القدرات الفنية للكاتب من حيث إدارة التجربة وصوغها فى النص؛ إذ يتخلص المكان من حياديته، فالمكان بعامة فى مجموعة (العودة إلى جوبال)، ليس محايدا أو عاريا من الدلالة؛ ولعل قصة "العودة إلى جوبال" من أبرز قصص المجموعة التى تناولت البعد المكانى على نحو مكثف إلى جانب قصة "صابغ أذنيه بالدم"، فالمكان فيهما له طابعه وسلطته وقوته المؤثرة على النص، ومن ثم على المتلقى، ففى "العودة إلى جوبال" نجد أن بيوت القرية مجموعة متجاورة من البيوت مبنية من كتل غير منتظمة من أحجار الجير..، وهى متشابهة إلى حد كبير، أما بيت الشيخ دراك فى المقابل فهو البيت الوحيد من بينها الذى يبدو مختلفًا كما أنه يبدو معزولاً ومتطرفًا عن بقية البيوت، وكذلك من حيث الاتجاه، فبيت الشيخ براك يقع فى الجهة الشمالية من البلدة وتقع جزيرة جوبال فى اتجاه الشمال منه، فشمال النجع يقع منزل الشيخ وشمال منزله هو اتجاه جزيرة جوبال، والجزيرة التى هى رمز للعزلة فى مقابل البر كالمفرد فى مقابل الجمع والشيخ ومنزله بينهما النجع والجزيرة، بما يوحى بارتباطه بهما معًا.

وهذا البيت فى موضع من البحر يجعل جزءًا من أرضه غارقًا فى الماء، ويعد الغوص فى الماء دلالة من دلالات الارتباط وسمة من سمات الالتصاق بالجذور، كما أنه يوحى بالغموض والخفاء؛ وكأن الكاتب يخفى أمرًا قائمًا بين البحر والشيخ براك، ويمهد فى الوقت نفسه للكشف عن صلته بالبحر بعامة وسمك الدراك تحديدًا بخاصة، من خلال هذا الارتباط بالماء، فلما أكل سلمان من سمك دراك جوبال صار حاملاً لجزء مهم من هذا الإرث الغامض المفقود الذى ظل يطالبه به الشيخ براك حتى أخذه؛ يقول الكاتب: "كل ما قاله لنا أنه كان يعرف أننا سنأتى إليه".

فلما استرد ما له عند سلمان وانكشف أمره له، وإن لم يصرح الكاتب بذلك لكنه من الأمور التى تركها للقارئ لاستكمال وحدات تجريبية مهمة فى النص..، لما حدث ذلك كان على الشيخ براك أن يعود إلى الماء الذى هو أصله ومكانه الطبعى..، فهو فى الواقع سمكة دراك كبيرة بحجم الهورى الصغير من جزيرة جوبال..، كان متحولاً سجينًا فى جسده البشرى باحثًا عن خلاص روحه حتى استطاع الفكاك من ربقته والعودة مع من ينتظره من أسماك الدراك إلى جوبال/ الوطن؛ مرة أخرى.

وهناك مميزات مهمة فى نطاق التصوير المكانى عند الكاتب لم يستوفها البحث، لكننى أود أن أشير إليها، ولعل أبرزها هنا هو التأثير المكانى الجغرافى فى نفسية الكاتب، تأثيرًا مباشرًا وملحوظًا فجوبال مضيق، جُل آثاره ترجع إلى الاختناق والضيق وتسلط المتحكم، كما أن البحر الأحمر نفسه يمثل بنية كبرى لهذا الاختناق فهو مهما اتسع فإنه سيضيق بصورة ملحوظة، فى أوله وآخره، حتى يظل انبساطه وانفتاحه فى منتصفه فى قلبه، وإن ضاق منه الشمال والجنوب، ويزداد ضغط اليابس على المياه إلى حد الاختناق عند الأطراف؛ ففى الشمال، يمتد عبر خليجين طويلين ضيقين هما: العقبة والسويس، وتوجد فى هذين الخليجين نقطتا اختناق هما مضيقى تيران وجوبال المتحكمين فى الملاحة عبر الخليجين، وقد يبدو من خلال هذه الأسطر أننى اتجهت اتجاهًا جغرافيًا، لكننى أرى الظلال الواضحة لهذه الخريطة الجغرافية

فى أدب سعيد رفيع، بل إنها كانت ذات يد طولى فى تشكيل نفسيته الذاتية، ومن ثم انعكست هذه النفسية على شخصياته وتجاربه التى تمثلت صورة خلقية للبحر الأحمر فى بنائها، حيث التسامح والثورة، الاتساع والضيق، الترفق والعنف؛ وكلها سلوكيات كانت سجالاً بين شخصياته وتجاربه.

إحالات وأسانيد:

١- ألكزاندر هجرتي كراب: علم الفلكلور، ص ٢٢٩ - ٢٣٠، ترجمة رشدى صالح، ط دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، مؤسسة التأليف والترجمة والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٦٧م.

٢- عالج الدكتور عبد الحميد يونس هذه الأنماط فى كُتّابه: الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية للنشر، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٨/٦/١٥م، ص ٤٩ .

٣- انظر؛ أ. هـ. كراب، علم الفلكلور، ص ٣٤٨ .

٤- انظر؛ الزمن فى الأدب، ص ١٣ .

المطروح فى مقابل المختزن..
بنيتا الوعى ونقيضه فى البيوت البعيدة

"البيوت البعيدة"..؛ عنوان يجسد ما يقع على عاتق أصحاب التجربة التى يعالجها الأديب محمد محمود عثمان، من التزام كبير بالكد والكدح والمعاناة؛ فآمالهم بعيدٌ تحققها، واستقرارهم يستدعى مساحة كبيرة من المغامرة والصراع، عليهم اجتيازها، هذا مفهوم؛ وثمة مفهوم آخر تطرحه التجربة ذاتها بقوة، هو كون هذه البيوت بعيدة موغلة فى الذاكرة، بيوت من الماضى لا المستقبل.

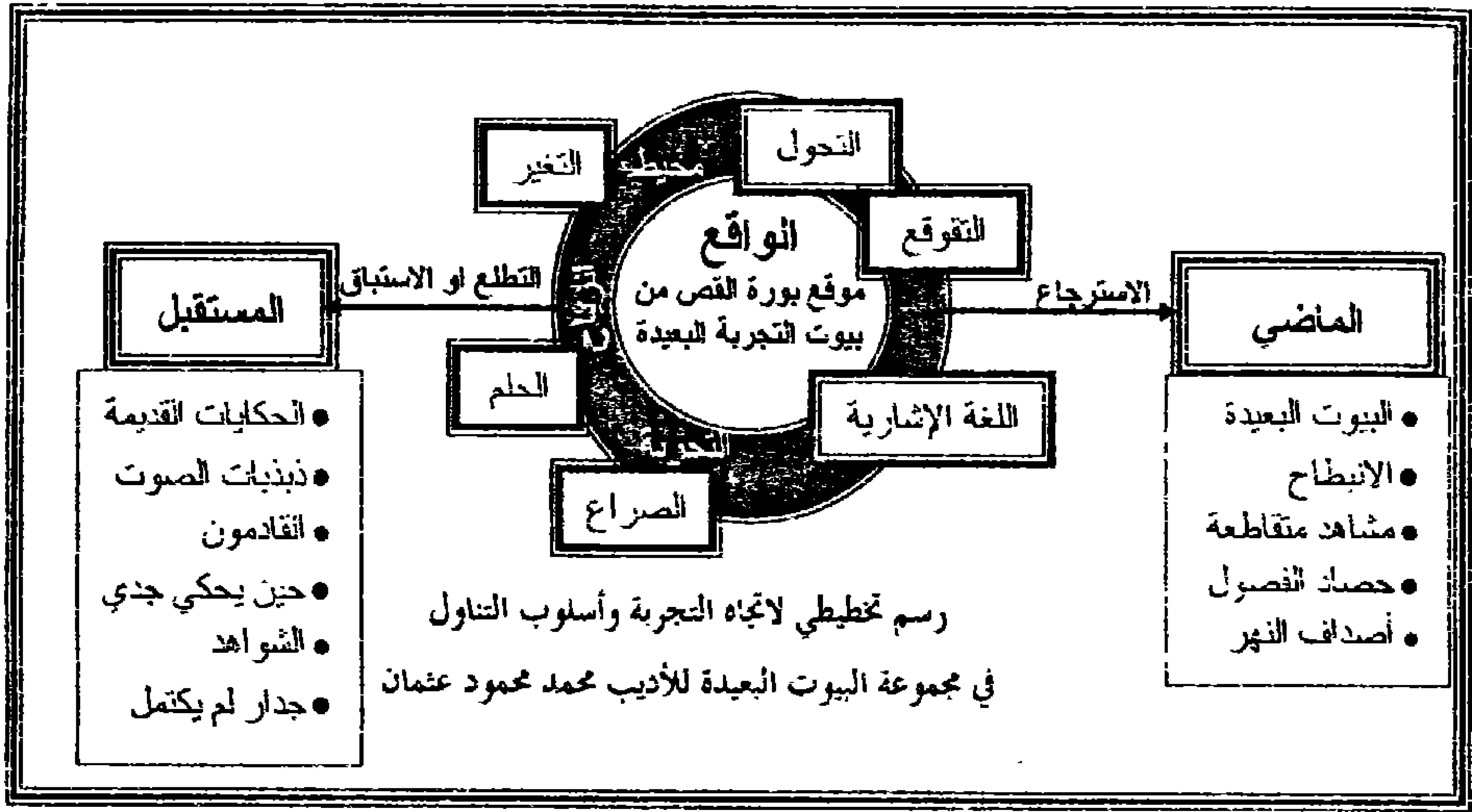
فإذا كانت البيوت ترمز إلى الاستقرار والرسوخ والأمن الاجتماعى فإن وصفها بأنها بعيدة يُعد عامل سلب تنتفى معه هذه الصفات والرموز أو على الأقل يوحى بعدم تحققها بعد..، أو انقضاء ذلك التحقق فى زمن غير مدرك بالحالية أو الاستقبال.

وكلاهما - الماضى أو المستقبل - يكون عندئذ بيئةَ سكونٍ وملجأً يفر إليه اتجاه النص بوساطة الشخصيات أو التجربة المطروحة؛ بوصفه الملاذ والمنقذ الذى يوفر للنفس القلقة شيئًا من الاستقرار والأمن والطمأنينة؛ وقد توزعت قصص المجموعة بين هذين النمطين الدخول من الواقع / الحاضر إلى الماضى، أو التطلع إلى الخلاص فى المستقبل بانتهاء سطوة الواقع وقسوته واستبداد معطياته، وذلك من خلال وسائط الانزياح فى التجربة الموضوعية لكل قصة والتى تنوعت مابين التحول والتقوقع واللغة الإشارية والصراع والتغيير والتطلع إلى الأمل المرجو بالحلم؛ وقد انتظمت هذه الوسائط فى إزاحتها للتجربة نسقان رئيسان؛ هما قاطرة النص نحو الاتجاه المزمع للتجربة؛ فإذا دخلت التجربة إلى الماضى استخدم الكاتب الاسترجاع (الفلاش باك Flashback)،

وإذا خرجت إلى المستقبل نجده يستخدم أسلوب الاستباق أو التطلع والاستشراف، من خلال هذه المفاهيم قرأت مجموعة البيوت البعيدة للأديب الأستاذ / محمد محمود عثمان(*).

ويفهم من ذلك أننى سأدرس المجموعة ذات البعد المكانى المسود، بضرورة العنوان، دراسة زمنية بقرينة الدلالة؛ وأود أن أوضح هنا أن دراسة الأبنية الزمنية للنص الأدبى"لا يمكن أن تكون شاملة، لأن التعرّجات الزمنية ظاهرة فى كل وحدة من الوحدات النصية، ولأن النص يتذبذب فى كل لحظة من الحاضر إلى الماضى فالمستقبل"[1]، وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكن تتبع بعض الخطوط العريضة لاستكشاف الأبنية الزمنية في القصة، فهناك الخط المستقيم فى التسلسل الزمنى الرئيس والذى يمكن تسميته: مستوى القص الأول، وهو الذى يحدد المستويات الأخرى من خلال الاسترجاع (العودة إلى الوراء)، أو الاستباق (القفز إلى الأمام)[2].

(فالاسترجاع) هو أن يترك الكاتب مستوى القص الأول؛ ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها فى لحظة لاحقة لحدوثها؛ وأما (الاستباق) فهو أسلوب فنى نادر الوقوع فى القص التقليدى[3]، وهو النوع الذى تقع فى نطاقه معظم قصص الأديب محمد عثمان؛ وذلك لأن تلخيص الأحداث المستقبلية يتنافى مع فكرة التشويق التى قد تكون العمود الفقرى للنصوص التقليدية؛ بينما يُعد الشكل الروائى أو القصة الحديثة التى تعتمد على فكرة الخلط الزمنى وتداخل الأحداث أو قصة الهدف التى يتم تنسيق نقاط بنيتها بحسب الموضوع المطروح بغض النظر عن زمن وقوعه وترتيب تلك الأزمنة..، تلك الأنواع الفنية هى التى يستطيع الكاتب فيها أن يشير إلى أحداث لاحقة، ويضاف إليها أنماط فنية مشابهة مثل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، حيث يحكى الراوى قصة ينسبها إلى نفسه وهو يعلم ما وقع وما سيقع، ماضيًا ومستقبلاً، وربما بنى حدثًا باعتماده على فكرة المستقبل. فى ضوء



رسم تخطيطي لاتجاه التجربة وأسلوب التناول
في مجموعة البيوت البعيدة للأديب محمد محمود عثمان

المفاهيم السابقة، نبدأ قراءة مجموعة البيوت البعيدة للأديب محمد محمود عثمان؛ وقد توزعت المجموعة إلى جدولين رئيسين من حيث اتجاه المعالجة وأسلوب القص؛ هما:

الهروب من الحاضر إلى المستقبل؛ كما فى قصص: البيوت البعيدة، الانبطاح، مشاهد متقاطعة، حصاد الفصول، أصداف النهر.

أو الانزواء فى عباءة الماضى؛ كما فى قصص: الحكايات القديمة، ذبذبات الصوت، القادمون، حين يحكى جدى، الشواهد، جدار لم يكتمل.

إلا أن هناك نمط ثالث أضعف صوتًا وأخفت ضوءًا وأقل وجودًا هو الوقوف فى نقطة بين الماضى والمستقبل، تستمد من كليهما بحسب اتجاه التجربة والمعالجة؛ ومن هذا النوع ما ظَلَّ الاتجاه الصارم فيه غير مطروح وإنما تحدده رؤية القارئ؛ مثل نقطة النهاية فى قصة (القادمون)، فإما أن يستبد الحنين إلى الماضى أو أن يقع الاتجاه الغريزى الحتمى بوساطة السير صوب الموت وانتهاء الدور؛ أو مثل قصة (بيت العنكبوت) التى تعالج قضية ليس فيها ماض أو مستقبل بل فيها محاولة للتخلص من

الماضى الجاثم والتطلع للمستقبل المرفوض الذى تنبذه القاعدة العريضة فى محيط القصة؛ ليظل الموضوع المطروح هو قصة الجمود والحصار اللذين يحيطان ببيئة التجربة، فعلى الرغم من أن التغير قد حدث والتحول من حالة القمع والتسلط قد زالت وأسباب السيادة الزائفة قد انجلت بين يدى بطل القصة، إلا أن الشخصيات المحيطة تأبى الاعتراف بالحرية والانعتاق، ولا تُقر إلا بالاحتباس فى الدور الذى فرضته عليها سيادة وسلطة زائفتان، وشعور واهم بالضآلة والعجز وصغر الدور وتدنى القيمة؛ إذ تحكى قصة (بيت العنكبوت) عن: نظّارة رئيس مجلس الإدارة التى خلقت رؤية؛ هذه الرؤية صنعت واقعًا غاص فيه الناس من حوله، فغلف حياتهم ذلك الوهم المفروض عليهم، والذى يحاصر واقعهم من كل صوب، ويقيد حركتهم ويحجم كياناتهم، ومع ذلك يدافعون عنه لدرجة أن أيديهم نهشت المخلِّصَ بكل قواها عندما حطمها وحاول تحطيم السياج الزجاجى الذى يؤدى دور النظارة من حولهم؛ فالبيت البعيد هنا ولمرة وحيدة فى المجموعة بأسرها هو بيت الواقع بالنسبة للوهم الذى غرق فيه هذا الواقع، أما بالنسبة للمخلص فهو المستقبل الذى لم يتطلع إليه ولم يفكر فيه للتخلص من هذه الرؤية وأسبابها..، إذ جاء ذلك كله بمحض التجربة لا الاختيار.

أولاً: الخروج إلى المستقبل:

من أبرز القصص التى عالجت تيمة الخروج إلى المستقبل، فى مجموعة البيوت البعيدة: قصة (التحرير ٧٧ مكرراً)، التى اتخذت من التحول مركبًا للخروج إلى المستقبل، فقد لخص الكاتب فيها منذ الاستهلال حالة من حالات الصراع الحضارى وصورة للتحول باتجاه الآخر الذى هو هنا الحضارة الغربية، وكأن القصة تسوق أيضًا حديثًا عن العولمة..، يقول محمد عثمان: "عندما أسلمته الحارة الضيقة إلى الشارع الرئيس، الذى ينفتح متسعًا باتجاه الغرب، هدأت خطواته، أحنى رأسه ودار

نصف دورة ليتفادى لفحة الهواء البارد...، قطع المسافة بين إفريز الشارع والميدان فى خط متعرج وبخطوات واسعة معدودة، ثم سار متوازيًا مع السور الحديدى المتداعى الذى يحيط بالنصب التذكارى للشهداء"(ص١٦).

ثم نكتشف فى تضاعيف القصة نمطًا حميماً من العولمة، هو نمط قبول التحول الذى يفضى بنا إلى العودة لتراثنا وجذورنا..، فالمبنى الذى قصده البطل مع البرنس - الوسيط الحضارى - مبنى يختلط فيه البناء القديم مع الحديث..، فعندما "دخلوا الحجرة زكمت أنوفهم رائحة قدم المكان"(ص٢٠).

وبتداعيات الحديث عن العولمة، وما تطرحه القصة فى هذا المجال، أو على الأدق ما استشرفته القصة وأرهصت به آنذاك فى عهد لم نكن نعرف عن العولمة شيئًا، وإن عرفها أربابُها والداعون إليها وقتذاك؛ لذا كنت أرجو ألا يحصرنا الكاتب فى نمط ضيق من الإصلاح القُطْرى مثل ثورة التصحيح والانفتاح الاقتصادى فى مصر؛ وذلك بتحديد الرقم ٧٧، ثم رقمى ١٨- ١٩، فلو تركنا دون تقييد لترك الساحة أحفل وأرحب والمساحة أشد اتساعًا للتجارب التى تستحدث فيما بعد كالعولمة مثلاً..؛ إلا أن الكاتب كان يقظًا فى الحكم على الحال فصورنا فى حالة من التداعى؛ فالسور الحديدى الذى يحيط بالنصب التذكارى للشهداء متداعٍ، وهو هنا يحمل تناقضًا معرفيًا بحجم ما نحن فيه من ترهل وتخلف عن الركب، فالحديد الذى يستدعى القوة واهنٌ، والشهداء الذين يجب علينا أن نحافظ على ذكراهم ينتظرون وراء ذلك الوهن كى يسقطوا من الذاكرة، وكذلك الشاب: يجول بعينين زائغتين بين العابرين.. ملابسه (البسيطة) تبين مدى نحافة جسده وقلة اهتمامه بمظهره..

أما البرنس وهو الوسيط الحضارى؛ فصوته مشروخ، وصاحب البيت أو حارسه له صوت هرم وخطوات واهنة، صاحبها بدين أشيب الشعر يسعل بين حين وآخر، عيناه خابيتان (ص١٩).

فليس هـهنا أى مظهر للقوة ولا بصيص من أمل أو شعاع من نور، سوى الحياة فى الركن القديم من المنزل المشترك.

وكما اتخذ من التحول واصلة للمستقبل فى "التحرير ٧٧ مكرراً"، جعل الحلم بالمستقبل قنطرته إليه فى القصة التى تحمل المجموعة اسمها (البيوت البعيدة)؛ وأصحاب الحلم هنا هم الأطفال الذين يُحدق بهم مستقبل غير واضح، يحاولون تشكيله وتجسيده فى مخيلاتهم الغضة بوساطة الحلم؛ وقد تنوعت أحلامهم التى تمثل لبنات البناء الرئيسة لمستقبلهم: ما بين طامح فى حفر نهر له عدة أفرع تزرع الصحراء، وطامع فى بناء بيوت واسعة لها نوافذ كثيرة مطلة على كل الاتجاهات؛ ولكن يبدو أن فكرة الاستقرار لدى هؤلاء الصغار الواجفون من المستقبل المحدق بهم كانت أكثر إلحاحاً من فكرة الأداء؛ فبينما مر الرأى الأول دون أن يحفل به أحدهم، نراهم بدأوا يطورون الرأى الثانى: فحيطان البيوت يجب أن تكون صلبة، وأرضيتها نظيفة غير متماوجة، لا ينقطع عنها النور، سطحها مظلل ومتاح لكل سكانها...، وقد توغلوا فى الحلم الذى هدمته قسوة الواقع المتسلط والمتمثل فى شخصية الرجل المزينة بذلته بالنياشين، وله فوق رأسه طربوش، شخصية ترمز إلى صورة إيحائية لعصر قديم فيه التقليدية والقسوة التى رمز لها الكاتب بالعصا الغليظة..؛ لكن هذه العصا لحسن الحظ كانت قصيرة؛ لذا لن تطالهم بسوء، ومن ثم لن تطال أحلامهم ولا مستقبلهم، وإن أشاعت الرهبة فى نفوسهم لبعض الوقت.

فالذى اختلف وحسب، هو الهامش الذى عول عليه الأديب من اللا شعور، فبدلاً من حثو الرمال فى البيت القديم المتهالك، بدأ الأطفال يحثون التراب فى حاراتهم؛ فإذا كانت الرمال ترمز إلى الجدب فإن التراب يرمز إلى الخصب والنماء، ففى حارتهم قد يتحقق حلم البيوت الفسيحة بينما فى ظل البيت القديم المتهالك ليس سوى الرمال والأسمنت، أى أنه ليس ثمة ما يدعونا للتشبث بالحلم فى ظله؛ إضافة إلى قرب مصدر الماء فى الحارة وهو عنصر مفتقد فى البيت القديم المهجور؛ وهذه القصة

تمتلك رؤية أيديولوجية هي بذاتها رؤية قصة "التحرير ٧٧ مكرراً"، فإذا كان هنا يدعو إلى اللعب في حارة بيت الواقع، والابتعاد عن البيت القديم، نراه لا يدعو لذلك في "التحرير ٧٧ مكرراً"، بل ينتقل إلى الواقع الجديد الذي تختلط فيه الأصالة والحداثة معًا.

فمن أنماط الخروج إلى المستقبل: التطلع إلى امتلاكه والكشف عن مخبوئه، وإن كان ذلك قبل الأوان، أو أنه قبل الأوان عادة، كما هو الحال مثلاً في حلم الأطفال الصغار بالبيت الفسيح المشرعة نوافذه على الفضاء المحيط من كل صوب؛ إنه نمط من الانفتاح الثقافي على الآخر، ذلك الانفتاح الذي لا يخلو من الصراع: رائحة الموروث القديم في (التحرير٧٧)، أو الرجل ببذلته المزينة بالنياشين في "البيوت البعيدة"، أو التابو في عقول أهل بيئة النص من الخانعين في "بيت العنكبوت"...، أو الكائنات الهلامية في "أصداف النهر"، التي استخدم الكاتب في معالجتها لغة فيها شيء من الغموض والإلغاز، حاول الكاتب بوساطتها أن يجسد للقارئ بيئة النص التي تعرض صورة لحياة وأسلوب ضرب الودع وقراءته والإيمان بتنبوءاته...، عندما تتحكم أصداف النهر في مصائر الناس، أو تكون الكوة التي تكشف عن الحركة الخفية وراء تلك المصائر..؛ فقارئة أصداف النهر هنا لا تقرأ طالع فرد بل طالع شعب.."إياك أن تغتر برصف طريق أو شارع، ولا بنصب كباري أو مد جسور..؛ دقق ببصرك تعرف الحلبة من البرسيم، الرصاصة من قرن الفول"، زفرت ثم أكملت: "عدوك.. أولهم ضرس ناخر فيه السوس وعمائم بالألوان وصاحب كف رصاصية.. يمرغ وجهه في قصر الكعب العالي...، وأنت منزوف الجهد وصوتك واهن"؛ فالبطل هنا يصارع كائنات هلامية تائهة النظرات محلولة الشعر مبعثرة الأطراف تتخطى السنين وتثير الخفايا وتذيب الجفون وتهدد الرؤوس بالمشيب..

هنا دعوة للتمرد والثورة ومناوأة السلطة والنظام المستبد، دعوة هش لها البطل في "حصاد الفصول"، فصار باحثًا عن المستقبل بوساطة التمرد وفرض التغيير، لكن

تغييره الذى يطمح إليه واجهه تغيير آخر هو تغيير التقلبات، فالفصول هنا تعنى التقلبات والتغيرات، وقد أسند الكاتب هذه التقلبات إلى المجتمع مبتكراً علاقات مضمونية جديدة للوصول إلى نقطة مغايرة، هى نقطة الهدف فى القصة...، والتى نجح الكاتب فى الإشارة إلى مستقبلها؛ فعلى الرغم من كون البطل متمرداً جَنَّد السلطة والنظام السائد ضده؛ إلا أن الكاتب خلَّق جواً من التعاطف والتآزر البيئيين معه من قبَل الكاتب والقارئ وبينه وبين النص، فهذه المسرحية الهزلية التى تقترفها بعض الأجهزة الأمنية فى القصة، كانت تُقابَلُ برفض شعبى تام، يقول الكاتب على لسان البطل: "نظرت إلى نوافذ البيوت المحيطة، كانت ارتجافات الشفاه تودعنى كالعادة من خلف الشيش الذى أحدث تحركه صوتًا مسموعًا..".

فالكاتب هنا أسبغ سمة التآزر والترابط فى مواجهة الحماقات الأمنية، على البيئة الشعبية التى شاركت فى الرفض بالمتابعة من خلف الشيش بشفاه مرتجفة تود ع البطل، وقد حاول أن يعمق تصويره لهذا الترابط بين العناصر البيئية موحداً بين البطل وبيئته الشعبية، ثم بيئته الطبيعية، فنجد أن كلَّ المفردات البيئية تَقفُ قلوبَها على مؤازرة البطل ومشاركته المحنة، حتى السماء ونجومها بدت تشاركه الحدث: "قبل أن أُدفع إلى جوف العربة، رفعت عينى إلى السماء، رأيت النجوم العالية الباهتة البريق تنتشر فى السماء الشديدة السواد.."(ص٤٦).

ولعل أبرز أنماط ووسائط الخروج إلى المستقبل فى مجموعة"البيوت البعيدة"، نمط التحول الذى عنى به الكاتب عناية بالغة لدرجة جعله بؤرة الفعل والمتحكم فى سير النسق المضمونى للنص:

التَحَـــوُّل:

لقد عالج الكاتب فكرة التحول فى عدد من قصص المجموعة، كالتحول من وهم الإحساس بالضآلة إلى واقع القوة الذاتية فى مواجهة سطوة التسلط وحصار الأزمة

فى "بيت العنكبوت"، وكالتحول الحضارى بالتحرك صوب الآخر فى بنية الثقافة الوجدانية العربية للدرجة التى تحول معها البيت إلى مزيج من العمارة القديمة والحديثة معًا؛ فعلى الرغم من سطوة رائحة القديم التى تزكم الأنوف إلا أن البناء والمظهر تقاسمته الحضارتان القديمة الموروثة والحديثة الوافدة، فى "التحرير ٧٧ مكرراً"، وهناك أنوا ع وأنماط أخرى من التحول نرصد هنا أبرزها، وهو التحول القيمى، فالبطل فى "حصاد الفصول" انتابته لحظة من التحول القيمى عندما اقتادته جحافل الأمن وأرهبته، من أجل التحقيق فى تهمة التنوير والخروج على سلطة الدولة، اتهام يمارس معطياته منذ وقت مبكر جداً من حياته، إلا أن الأمر اختلف فى وجدانه ونفسه عندما صار مسئولاً عن بيت وعائلة وله طفلة صغيرة، فنجد البطل يستحث ذاكرته مقارنًا ومفصلاً؛ ليصل فى النهاية إلى الرغبة الجارفة فى إحداث رد فعل أو تغيير يلقن بوساطته ذاكرة ابنته "وصال" درسًا جديداً أو فصلاً جديداً فى نسق "حصاد الفصول"، نتصور فى البدء أنه حالة استمرار قيمى إلا أننا نفاجأ بأنها حالة نكوص؛ فذلك المتمرد المتمرس، لم يستطع أن يكسر امتداد التمرد فى داخله سوى الإحساس بمسئولية اجتماعية من نوع جديد ربما هى أقوى فى دافعها من المسئولية السياسية؛ هذا الإحساس أو الدافع يتمثل فى طيف ابنته وصال التى جعلت من ذلك القوى المناضل شخصًا واهنًا يستبد به فى لحظة الذكرى ضعف يدفعه إلى الرغبة فى العودة مهرولاً، برغم الليل الموحش والصقيع: "تنامى داخلى هم ثقيل، ثم تلاحقت أنفاسى وتجمعت فى مقلتى الدموع حين تذكرتها بوجهها الأسمر المستدير الذى تلمع عيناه السوداوان بفعل حكايتى، توسمت لحظتها العودة مهرولاً، رغم الليل الموحش والصقيع.." (ص٤٦).

وقد برر الثائر نفسه لفتور همته بحديثه عن إرث الخوف من النظام، وكيف ينغرس فى وجدان الأطفال يقول:

"مرت السنوات سريعًا، صرنا رجالاً، دارت عيوننا وانسحبت إلى الداخل، ثم عادت تطل بتوجس وحذر، فما زالت الصورة التى كان يتندر بها أجدادنا تثير فينا خفايا قاسية".

فيشير هنا إلى أنه درج على التمرد ثم خنع في مرحلة من مراحل حياته، ثم عاد ثانية إلى التمرد على السلطة والنظام، ولكن بحدة أقل وجرأة أكثر فتوراً ..، وقد مهد بحديثه هذا للعودة إلى الحياة الاجتماعية بقلب خانع، ورغبة في الحياة إلى جانب وصال.. ابنته التي سيحكي لها كيف وصلت به فصوله إلى الخريف..

هذا تحول اجتماعي في مقابل نمط أمني؛ وهناك تحول أمني في مقابل نسق اجتماعي كما في"مشاهد متقطعة" التي يسيطر فيها أحد المسئولين على الشعب بوساطة كاميرات التلصص والمراقبة، ويتحول مشروعه إلى النقيض، من استخدام وسائط حديثة ومتقدمة في مجاله للتخفيف من استخدام الوسائل التقليدية التي قد تزعج المواطنين، إلى شهوة التلصص؛ إذ تحول الأمر إلى إشباع شهوة التلصص والتجسس على الآخرين وخصوصياتهم؛ فهذا المسئول عندما يجلس في حجرة المراقبة منفرداً لا يتابع حركة العربات المارقة أمامه على الشاشات الصغيرة، بل يحدق في المنظر بشغف عندما يراقبهما بملابسهما القليلة، كانا يتقاربان ويتباعدان..؛ يقول الكاتب: "مسح العرق المتصبب من جبينه، ضغط على زر قريب. تغيرت الصورة صارا أكثر وضوحاً وقرباً ..، كثرت حركتهما العارية، توترت أعصابه..، لم يستطع السيطرة على لعابه، تهاوى على الكرسي اللين..، تكور..، راح في شبه غفوة".

وبذكاء مقدر استطاع الكاتب أن يكشف في جملة قصيرة وسريعة مدى القمع الذي يعانيه الناس من الحكومة، إلا أنه أكد أن الشعوب مهما قمعتها الأنظمة، سيظل لأصواتها صدى يتردد، لا يذوب..؛ فضجيج هؤلاء المكشوفين وهياجهم وصياحهم بفعل مقاومة النظام لهم ذاب في نتوءات الحوارى والمنازل القديمة..، بينما نداءاته ما زالت تتردد في الآذان.

فهنا حدث تحول طفيف من الصمت إلى الثورة، لكن قسوة الحكومة المتلصصة استطاعت أن تطارد الثائرين الذين لم يجدوا ملجأً إلا الحوارى والمنازل القديمة، وكأنها هي البيئة الحامية البيوت البعيدة عن سطوة الحكومة وتعسفها في استخدام سلطاتها.

وثمة صورة أخرى من صور التحول القيمى نجدها فى قصة "الانبطاح"؛ التى عرضت صورة من صور الحياة، لعامل بإحدى المصالح، اكتفى الكاتب من خلال قصته بعرض معاناة البطل فى حياته اليومية بدءاً من عمله المذرى، مروراً باستغلال رئيسه له وإجباره على خدمة منزل رئيس المصلحة...، وانتهاءً برحلة العودة، ثم التحول القيمى الذى يستسهل معه أمر السطو على حذاء ليس له...، بدافع فرط الحاجة، ثم المفاجأة المذهلة بأن الصندوق لم يكن بها سوى حذاء قديم فاغر الفم مثل حذائه الذى يلبسه؛ وكنت أتمنى أن يتخلص البطل من لفافته فى صندوق نفايات إلا أنه أراد أن يجعل المسجد ساحة لذلك.. ، ونحن لا نريد ولا نقر..

ثانياً: الدخول إلى الماضى:

جفلت بعض القصص بعيداً عن واقعها، وانزوت فى الماضى واحتمت بظلّة الإرث القديم؛ منها ما اكتفى باستحضار الماضى فى متنه النصى، ومنها ما صرح منذ العنوان باستمداده منه وأخذه عنه والمثول فى حضرته والخضوع لسطوته وسلطانه، مثل: "الحكايات القديمة"، "حين يحكى جدى"، "الشواهد"؛ وأشير هنا إلى أن هذه القصص لم تكن فى معزلٍ عن كاتبها، وإنما كانت تشير فى جلاء إلى خصيصة مهمة تكاد تميز شخصية الكاتب نفسه؛ فهو يمتلك نزعة وفاء تجاه الأجيال الرئيسة التى تعد بمثابة الجذور للحياة الحديثة، ويتجلى ذلك أكثر ما يتجلى فى قصة "حين يحكى جدى"، إذ يستهل القصة بحديث عن جده، يبرز مدى التصاقه بشخصيته وحميمية العلاقة بينهما وتلبسه بدور الجد وتأثيره عليه:

"جدى رقيق القلب.. حلو المعشر.. عذب الكلمات.. حين يحكى يأسر فيك اللب" (ص٥٤).

فمحمد محمود عثمان يؤمن بقناعة مهمة لا تسمح بالانفصال الزمنى والقطع بين الأجيال كما أنه يرفض البدء من الزمن الماضى بدعوى ترابط الأحداث فى الذهن:

" يا ولدى هيهات أن ترجع فى زمن طوى سجله، لكن قد يلبس بعض الحاضر وجه بائد..، والشاهد غنى عن التفصيل"(ص٥٤).

فالتواصل هنا قائم، وإن كشفت لنا رموز القصة عن الهوية الحقيقية لهذا الجد ألا وهو الكتاب، غير أن المنطقة التى ينطلق منها وإليها لم تبعد كثيراً عن الجذور، بل إنها اقترنت فى هذه الحالة بالوعى المعرفى(٤).

ومن القصص التى استعادت الوجه البائد للماضى وأسبغته على الحاضر، قصة (الحكايات القديمة) وهو عنوان يثير فينا عدداً لا نهائيًا من المشاعر التى ينتظمها سلك واحد وهو الألفة لها والأنس بها، وهذه الحكايات القديمة يقدم لنا الكاتب صورة لاهتزاز بعض الثوابت الأيديولوجية القارة فى الذهنية الشعبية، فليس كل ما يلمع فى السماء "طاقة قدر" تُغْنى، بل ربما تكون قذيفة نارية تُفْنى، وليس كذلك كل ما يسقط من السماء يكون رزقًا أرسله الله إلى عباده؛ بل ربما يكون صندوقًا مفخخًا ينفجر إذا انفتح..

هنا يستدعى الكاتب حدثًا واقعيًا وأسطورة أكثر واقعية لا لحدوثها بل لالتحامها بالنفسية الشعبية المصدقة والمؤمنة بها، فكلنا يعلم أن الجُهَّال والعامة من الناس يؤمنون بما يسمونه "طاقة القدر"، وليس كلنا يعلم أن ثمة صندوقًا مفخخًا مملوءًا بالمتفجرات قد ألقى إبان العدوان الثلاثى على مصر، فوق قرية "الأحايوة غرب" جنوبى مدينة "المنشأة" بسوهاج فى صعيد مصر، فى عهد عبد الناصر، حتى وإن أمر الرئيس جمال عبد الناصر بتكريم القرية وإنشاء محطة للسكك الحديدية بها؛ وما هو قائم الآن هو النص الذى يسجل صورة من صور السذاجة الشعبية فى مقابل جريمة الحرب ولا إنسانية المحاربين الغادرين الغاصبين.

ومن القصص التى اغترفت من نهر الماضى قصة "حين يحكى جدى" التى حاول الكاتب من خلالها أن يقدم صورة رمزية لاستبداد الحاكم الذى يرسخ قدمه بالمحبة

والعدل ثم يعجبه رصانة عقله وتدبيره، ويتنازل عن إرثه ومستمداته من الماضى، فينقطع عن أصله وينْبَتّ عن ماضيه وتراثه؛ فما يكون له إلا أن يضل بعد أن ألقى بمفتاح الحياة الذى أعطاه له الإله.., وكأن الكاتب هنا يقدم هذا المفتاح بوصفه المعادل الموضوعى للشرائع والدين، فلما ألقاه الأمير (عقرب) بدأت تنهار مملكته ويسخطه الإله (يمسخه) إلى صنم صخرى راقد رقود الكلاب هو أبو الهول.

حاول الكاتب أن يقدم تفسيراً أسطورياً مبتكراً للأهرام وأبى الهول وإسقاط هذه الأسطورة التى نسبها إلى الماضى على الواقع، فهو يتحدث عن حاكم اسمه (عقرب) وإذا أزلنا الشرطة الواصلة hyphen بين المقطعين وجدنا أن اسم الأمير (عقرب) ولهذا الاسم دلالة صارمة فى الغدر والقوة والقسوة والشر..إلخ.

لكننى لم أقتنع على نحو شخصى بهذه الأسطورة ولا بأسلوب معالجة الكاتب للقصة ولا تتاليها، فقد بدأها بداية ناعمة جداً فيها حميمية وتواصل بين الأجيال، إلى أن بدأ فى سرد الأسطورة التى هى حكاية الجد، فمال إلى الافتعال والتلفيق، وأنهاها بالبتر.. والتساؤل غير المقنع الذى لا يملك سوى وجه واحد..؛ أى أنه لا يفتح الباب لعدد من الإجابات المنوعة ولا يثير النفس لتساؤلات أخرى، كأى تساؤل فنى..!!

ومن أنماط الرجوع إلى الماضى محاولة الهروب من الواقع الحاضر وقسوته إلى الماضى الذى يرفرف عليه حنان الأم الرؤوم وتظلله ذكرياتها، إما بالاسترجاع كما فى قصة "الشواهد"، أو بالانتقال الواقعى المكانى إليها، كما فى قصة "جدار لم يكتمل".

ومن أبرز أنماط هذا النسق فنية، قصة "القادمون" التى تعد من القصص المهمة فى مسيرة الكاتب، فهى قصة فنية رائعة تدفع القارئ للسؤال بدءاً من العنوان، ثم بعد قراءتها تتفاقم الحاجة إلى الاستفسار، هل هم القادمون من الحياة إلى الموت أم القادمون من الحياة لزيارة الموتى...، أم هم القادمون من هناك إلى هنا..!! ؛ فإذا قرأتَ القصةَ وحددت لنفسك إجابة، عليك أن تجيب عن سؤال آخر يلوح فى عين

النص: أين أنت الآن؟!. فالتفسير الأكثر حميمية للمتلقى والنص والكاتب والتجربة فى هذه القصة هو أن يكون الجميع فى حضرة الماضى، ماضى النص، الماضى الذى هو فى الحقيقة مستقبل الأحياء..، إنه الموت الذى هو ملاقيكم.

وأود أن أشير هنا إلى أن القصص التى هربت من الحاضر إلى الماضى أو حتى استمدت منه كانت من أهم تجارب محمد عثمان، وأعمقها فنية، وأرسخها قدمًا وأحفلها فكرًا وعطاءً؛ وأبرزها ما استغل فيه أسلوب الاسترجاع وإضاءة الماضى والإطلالة عليه؛ لذا رأيت أن أخصص الحديث عن نمط الاسترجاع فى المجموعة بعد أن عممته فى طرح صور من الماضى:

الاســـــترجاع:

من أهم القصص التى استخدمت أسلوب الاسترجاع قصة "الشواهد"، وهى قصة تعتمد على الكثافة والتداخل، وتميزت بمعيارية الاستخدام الفنى للأساليب المنوعة، فليس هنا استرجاع (فلاش باك flashback) بقدر كونه تداخل بين زمنين؛ طفل لما يزل يعيش فى زمن يحقق له الأمن النفسى ووالد يفرض عليه الانغماس فى زمن آخر، لا يشعر بتواصل معه على الإطلاق، حتى يدفعه فى النهاية إلى الانسلاخ عن أبيه والفرار إلى بيت أمه الذى يحقق له التواصل مع الماضى الذى انقضى، وقضى والده على آخر خيط يربط بينه وبين الواقع..

القصة تعرض حكاية طفل يذهب إلى بيت أمه مع أبيه؛ ثم يتذكر مع كل ركن وحركة حياتهم الأولى التى كانت تشاركهم أمه فيها، وقسوة أبيه، حتى وصل الأمر بوالديه إلى الطلاق وتشبث الأم بالبيت الذى حملت ترابه فوق كتفها وشاركت فى بنائه، فترك الرجل البيت وتزوج من أخرى؛ ولما ماتت أم ذلك الطفل عاد معه ليبيع البيت، بينما كان الابن يستعيد ماضيه وكأنه يختلقه من جديد..

فأسلوب الاسترجاع هنا يحقق للنص القدرة على صياغة بيئة مُؤَمَّنة يستطيع الولد الصغير أن يهرب إليها من جفاء الأب وقسوة طبعه وخشونة روحه؛ وهى المعانى نفسها التى حاول البطل فى قصة "القادمون" أن يسلبها من الحياة والزمن بوساطة الاسترجاع والعودة إلى الماضى، وقد استطاع الكاتب أن يؤكد على أصالته الفنية وقيمته الأدبية عندما صاغ نمطان من استدعاء الماضى أولهما الذهاب إليه واستحضاره فى النص بوصفه واقعًا، حتى وإن حاولت اللغة الفنية الخاصة للقصة أن تكشف فى أنساقها الداخلية عن تحقق المضى وانقضائه، وثانيهما الاستدعاء الوجدانى للماضى فى حضرة الماضى الحالّ، وهو نوع من البنية الفنية للماضى، وذلك عن طريق الاسترجاع، فالماضى فى هذه القصة يطرحه الكاتب على عدة مستويات من المضى تبدأ من الماضى/ الواقع، وحتى الماضى القديم الذى يتعاوره الماضون؛ فقصة "القادمون" تعتمد على استجلاء حالة بوساطة استخدام الاسترجاع والاستدعاء معًا، وقد أعانت الكاتب فى هذه القصة لُغَتُهُ الدقيقة ذات الظلال الوارفة التى تمد النص بأبعاد غير متناهية من الدلالات، ففى نهاية القصة يقول الكاتب:

" مرت لحظة صمت ممتدة قبل أن أنهى كوب الشاى، مواصلاً النظر إلى الصور المعلقة، اختلست التفاتة نحوه، رأيته ينظر إلى الصور أيضًا فى تأمل عميق، تحولت بعينى بعيداً ثم وجدته يفاجئنى بسؤال مباغت:

– هل أعجبك الشاى؟

قلت وأنا أخفى اضطرابى وأكتم مشاعرى:

– الشاى..!!

وأومأ برأسه وهو ينظر إلىَّ فى تطلع، قلت وأنا أستجمع رباطة جأشى وأتأهب للرحيل:

– لقد كان مرًا..".

إن السؤال عن الشاى والاهتمام به، ثم الإجابة التى وردت على هذا النحو بأنه كان مرًا فتحت السبيل لعدد من الدلالات التى تعيد صياغة القصة من جديد..، أو تكاد..؛ ونهاية القصة كذلك حملت عددًا من الدلالات الإشارية التى تحتم على القارئ المتعمق العودة إلى القصة من جديد ومحاولة صياغتها صياغة دلالية جديدة بمفهوم جديد؛ يقول:

" استقبلت الشارع الترابى برحابة، ثم وجدتنى أتوقف وأدور حولى وأتعجب من ذلك السكون الذى يلف المكان؛ وقبل أن أكبح شكوكى تمامًا، وأواصل عدوى، تناهت إلى سمعى أصوات شبابيك كثيرة، وهى تنغلق فى تتابع حذر.." (ص٥٣).

وأشير، ثم أكتفى بالإشارة هنا، إلى أن الشبابيك عند محمد محمود عثمان لها دور معرفى مهم جدًا، وسيأتى كلام عن ذلك فى حديثى عن اللغة الإشارية عند الكاتب.

فلا يبقى فى حديثى المختصر عن الاسترجاع هنا إلا أن أذكر أمرًا مهمًا؛ هو ولوع الأديب بمرحلة الطفولة التى أكثر العودة إليها والائتناس بفيئها، فمثلاً فى قصته "حصاد الفصول" استعاد بارتداد استرجاعى مرحلة الطفولة: " كانوا يصرخون فى وجوهنا حين نتمرد: "اسكت وإلا أحضر لك العسكرى"، كنا نسكت، وبعد أن يتركونا نسير، وقد نفخنا أوداجنا متجهمين متخايلين كأصحاب الأزرار النحاسية"؛ إنها إشارة إلى صورة مبكرة للتمرد على السلطة والتربية والإرث معًا..، ما دامت التهمة فى النهاية هى الكتب والأوراق أى التنوير والوعى، وهو يبرر أو يكاد، لثورته ضد النظام الذى يخضع له، وكأنه يرد كبت الماضى بوساطة التمرد على الحاضر.

وبعد الحديث المقتضب عن ذينك الجدولين الرئيسين للتجربة من حيث اتجاه المعالجة وأسلوب القص، ننتقل إلى بعض النقاط الفنية والأساليب الأخرى التى توسلها الكاتب للتعبير عن بعض تجاربه؛ ونبدأ بالحديث عن اللغة الإشارية:

اللغة الإشارية:

أولاً آمل أن يتحول الكاتب فى نصوصه القادمة من تصدير الحكى إلى تصدير الحركة النفسية للشخصيات وتأثرها وتأثيرها فى بيئة التجربة فقد أثبتت قصصه أنه أكثر قدرة على صياغة القصة النفسية إن صح التعبير (وقد صح فى عدد من المناهج النقدية)، فهو كاتب لديه القدرة على التسلل إلى أغوار النفس البشرية تدعمها مقدرته الفائقة فى استخدام اللغة الإشارية المحملة بعدد كبير من الإيحاءات الموجهة ذات الرسائل الدلالية التى يوجه الكاتب حركة النص من خلالها إضافة إلى قدرته على صياغة لغة ذات ظلال بلاغية مسلية ومعجبة للقارئ، تحقق للنص بعداً شديد الأهمية من أبعاد الفن والإبداع هو بُعد الإمتاع.

وسأكتفى هنا بعرض نمطين من أنماط اللغة الإشارية، نمط يستخدم فيه الكاتب التيمة الإشارية والنمط الآخر يستخدم الاتجاه الكلى الإشارى:

التيمة الإشارية مثل الشبابيك؛ فالشبابيك عند محمد محمود عثمان لها دور معرفى مهم جداً، إذ أنها هى التى تضىء العالم وتكشفه إذا انفتحت..، وكأنها هنا عندما تنغلق تشير إلى الاستلاب، كما فى قصة "القادمون" التى تستدعى ذكريات قديمة، بين الزائر، والقابع فى السكون، وكل من بينهما قد غادر الحياة بل ربما القابع فى السكون نفسه غير موجود حقيقة فى هذه الدنيا، بل وربما كذلك الزائر أيضاً، وكأن تلك الزيارة تدل على وجود حياة من نوع ما، أو تشير إلى حياة حقيقية موجودة فعلاً هى أقرب إلى حياة البرزخ، حيث يتلاقى فيها القادم اللاحق مع المقيمين السابقين..، وكأن أيضاً انغلاق الشبابيك فى النهاية إشارة إلى انتهاء الدور..، أو الموت..

والشبابيك هى الحاجز المانع من قهر السلطة؛ هى بمثابة سياج الأمن الذى تتوارى من خلفه الشفاه المرتجفة التى تودع المتمرد الذى تقهره السلطة بفرض الصمت، بينما شيش الشبابيك يحدث تحركه صوتاً مسموعاً.

أما النمط الثانى فهو استخدام الاتجاه الكلى الإشارى، فهو يعنى أن يستغرق الكاتب نصًا كاملاً لبناء بنية إشارية، ويمكننا أن نحول جلَّ قصص المجموعة إلى بنى إشارية من مجرد ربطها بنهاياتها إذ يعتمد الكاتب على بنية الظاهر ومضمر الوعى الضمنى فى صياغة تجاربه، فنجد فى قصصه نسقًا رئيسًا للمعنى تتقاطع معه عدة أنساق ضمنية يشكلها معنى المعنى أو المستويات الضمنية الأعمق للنص؛ وقد اخترت للحديث عن هذا النمط قصة "جدار لم يكتمل" التى يعرض الكاتب من خلالها للحظة الانكسار التى عاشها العائد الذى أضاع الزمنُ منه صورةَ الماضى وحوَّله إلى شىء زائف..، لم يبق له من الماضى إلا أمه التى يصف وجهها بوصف غاية فى الإبداع والدقة والإدهاش وبلفظ واحد، كلمة واحدة اختصرت آلاف العبارات المفسرة "طرق الباب فأطل ذلك الوجه اليقينى الذى كان مطابقًا للصور القديمة.. وجه أمى"؛ فالكاتب هنا يقدم صورة لا تخلو من كشف حساب لمغترب ترك بلدته وبيته وعائلته وأمه من أجل الاتساع فى الرزق..، وبعد سنوات غربته عاد تواقًا إلى بلدته يشده شوق حالم إليها؛ إلا أنه يفاجأ بتغير ملامحها تمامًا، فتتحول إلى صورة مفعمة بالمظهرية والاستهلاكية..، تغمرها أضواء النيون والبهرجة الزائفة..، كل شىء فيها تغير بناؤه؛ إلا أنه بناء ينذر بالانهيار؛ يقول: "شق طريقًا متكسر الخطوات على الإسفلت المتشقق"..، لقد أضاع البطل فى غربته عمرًا إلا أنه لما يزل يملك فى موطنه أمًا؛ لكن المأساة الحقيقية هى مأساة من أضاعوا الوطن بما فيه من أمهات..

أسلوب التداعى الحر:

استخدم الكاتب أسلوب التداعى الحر فى قصة "ذبذبات الصوت"؛ لإفراغ المحتوى النفسى للبطل الذى يعانى من هلوسة واضطرابات جراء علاقة متوترة بينه وبين زوجه وعائلتها..، كان لها تأثير نفسى سلبى على البطل..، إذ ظل الكاتب من خلال حوار أحادى الجانب يكشف عن الأبعاد النفسية لبطله الذى يوجه حديثه إلى

زوجته فيبدو أولاً ما يعانيه من دونية تجاه هذا الأخ الضخم، ثم ما يعانيه من انقطاع الاتصال الوجداني مع زوجته التي لا تعبأ بالجوهر بل لا ترى في الأشياء من حولها إلا القشور والمظاهر؛ ثم ينهي الكاتب ذلك الحوار الطويل بالكشف الوصفي عن حالة البطل بوصفه مريضاً نفسياً.

المنولوج الداخلي:

يستغل الكاتب أسلوب المنولوج الداخلي كما قد يتصور القارئ منذ الوهلة الأولى، ولكن بأسلوب صياغي يكاد يشبه الأسلوب السابق: التداعي الحر؛ إلا أن الأهمية الفنية هنا في قصة "الانبطاح"، ترجع إلى ما يمكن أن يسمى بمناجاة النفس، لذا نجد أن تتالي الأحداث وتتابع السرد وارتباط الأفكار وترابطها كلها أمور لن يتثنى للمنولوج الداخلي تحقيقها؛ وربما نستطيع على مضض أن ننسب الأسلوب الصياغي لهذه القصة إلى المنولوج الداخلي إلا أنني لا أكاد أقر للمنولوج الداخلي بالسطوة، إلا بشرط أن يكون مركزاً أو كثيفًا وكاشفًا عن المضمون النفسي للشخصية؛ الحقيقة أن الكاتب دخل إلى عمق الشخصية واستطاع أن يضعها في وجداننا وأن يقنعنا بها، ويمكن طرح أشياء كثيرة من هذا القبيل، إلا أنني آخذ عليه منظوره الصياغي؛ فكلنا يستطيع أن يدخل إلى هذا المكان لكن الدخول القيم والمقدر هو الدخول من الباب، والباب المناسب أكثر قيمة واختصاراً للوقت والجهد، ثم يأتي بعد ذلك أساليب دخول أخرى مثل الدخول من النافذة أو تسور الجدران..إلخ.

الأمر هنا بالمثل، لقد اختار الكاتب أسلوب الخطاب المباشر من الشخصية ولها، أي كأنني أحكي لك قصة أنت صاحبها..، وهنا مدخل للأخذ، فلو اختار ضمير الغائب أو المتكلم لكان ذلك أقرب إلى القارئ، حتى وإن حقق له أسلوب الحديث إلى النفس مستوى وجداني وعمق نفسي خاص بالنسبة للشخصية المعالجة.

فالتوجه بالحديث الإخبارى إلى من اضطلع بالفعل ذاته، غير مقبول لدى العامة من القراء، فهم يتصورون أن الكاتب يحكى عن الحدث لفاعله، إذ يتوجه الكاتب فى قصته إلى بطل القصة أو الشخصية الرئيسة بالخطاب، وكأنه يحدث نفسه، كما فعل محمد محمود عثمان فى "الانبطاح": "بآلية تنجز عملك اليومى، دقائق قليلة وتنتهى من تنظيف دورات الطابق الأخير.."..، "ومع كل صباح تأتى قبل مجىء الأفنديات..، تخرج الجردل والمسحة..".

السيناريو الإذاعى:

ومن الأساليب الفنية التى استخدمها الكاتب بأداء مقدر هنا أسلوب التجسيد والتصوير والتوجه إلى مستمع لا مشاهد...، وهو ما يسمى بأسلوب السيناريو الإذاعى، وذلك مثل قوله: الصالة طويلة لكن التحف والمناظر الخلابة على جانبيها لن تشعرك بملل..".

وقوله: "هنا قد وصلنا إلى الأنتريه..". (ص ٣١).

وهنا إشارة إلى أحادية الوعى وسيطرة رؤيةٍ ذاتِ بُعْدٍ واحد على العالم الداخلى لدى الشخصية الرئيسة فى القصة والتى يدور النسق القصصى من خلال ضميرها اللغوى، وهى شخصية ذات مستوى نفسى خاص.

التقطيع السينمائى:

وهناك كذلك أسلوب التقطيع السينمائى الذى استخدمه بكثافة أكبر فى قصة "مشاهد متقاطعة" التى يلجأ الكاتب فيها لفنيتين مهمتين؛ الأولى: استغراق الموضوع من خلال الاستهلال، وهو ما يشبه اللقطة البؤرية، ثم الثانية: تفصيل الموضوع بوساطة فنية التقطيع السينمائى، وكون المشاهد متقاطعة يعنى تداخلها واستمداد

بعضها من بعض، وقيام بعضها بسبب من بعض، فيعرض الكاتب ملخصًا إجماليًا للقصة من خلال مقطع الاستهلال (خبر) الذى يطلعنا الكاتب من خلاله على تجربة نظامية ابتكرها مسئولون فى إدارة المرور تضبط المرور فى الميادين العامة والشوارع والطرق الرئيسة، وقد اعتمدت الحكومة لذلك عشرة ملايين جنيه لبدء تلك التجربة، ثم بعد ذلك من خلال ستة مشاهد يفصل الكاتب بعد الإجمال ما وراء هذا الخبر.. أى خبر الاستهلال..، لنرى أن هذا الخبر نجم أساسًا عن رغبة مسئول مريض بالتلصص على الناس فى بيوتهم وكشف دواخلهم والإطلاع على أسرارهم.

لذا يحرص الكاتب على إنهاء قصته نهاية بصرية - وهو يعى مثل هذه الأمور تمامًا - فهو إن خالط المعنوى بالمدرك الحسى كما فى حديثه عن مشهد المدينة كما يراه المسئولون فى القصة، يصوره بقوله: كانت النجوم منطفئة البريق والشوارع خالية إلا من وقع الأحذية الثقيلة والبيوت خرساء والنهر ساكن...؛ فتلك التجربة المثيرة استطاعت أن تخرس المواطنين كما استطاعت أن تعريهم وتكشف خصائصهم وخباياهم من قبل، وختم القصة بقوله: "انتعش صاحب التجربة قبل أن يستوى على كرسى العربة المكيفة ذات الشارة الرسمية ".

وختاماً:

إن هذه المجموعة لا تشير إلى أن محمد عثمان كاتب قصة متميز كما تشير القصص الأخرى وحسب، إنما تشير إلى أن القصة العربية فى أحسن صورها ليست فى تلك النماذج التى تكتظ بها الدوريات والمنشورات وإنما فى يد مجموعة من الأدباء المفكرين الذين آثر معظمهم العزلة والانزواء فى محاولة جادة وصريحة منه للترفع عن ترهات الواقع الثقافى فى الوطن الحزين، بينما الوطن فى حاجة إلى هؤلاء حاجتنا إلى كاتب جاد وقاص رائد ومثقف وا ع متسع الأفق وارف الثقافة نافذ الفكر.

إحالات وأسانيد:

(*) صدرت المجموعة فى طبعتين متلاحقتين، الأولى عن وزارة الثقافة المصرية، ثم أعيد طبعها بوساطة هيئة الكتاب، من خلال مشروع مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م.

١ - سيزا قاسم: بناء الرواية، هيئة الكتاب، القاهرة ٢٠٠٤م، ص ٥٥ .

٢ - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م، ص ١٦٤ - ١٦٥.

٣ - لهذه الرؤية صدى عند الدكتورة سيزا قاسم؛ انظر: بناء الرواية، ص ٥٨ - ٦٦ .

٤ -كتب إلى الأديب الأستاذ محمد محمود عثمان رسالة إلكترونية بتاريخ الأحد ١٩ من سبتمبر ٢٠٠٤ ؛ ٠٥:٥٤:٣٦ - ٠٧٠٠ (PDT) مناقشاً الدراسة بعد عرضها عليه، فقال: "لى ملاحظة على عدم تقبلك لقصة "حين يحكى جدى"، فلو أنك أعدت قراءتها بمعنى للجد مغاير لكونه جد بصلة الدم، من خلال عبارات متعددة يمكن أن تصل بنا إلى المعنى المراد..."؛ وقد قمت بالرد على رسالته هذه موضحًا أن القصة حقيقة غنية، وقد لمست ذلك منذ البدء، لكن كان هناك ما يمنعنى من تناول مواطن القوة فيها، لكثافة وقوة مواطن الأخذ، فكتبت إليه ما نصه: "ثم أما بعد..؛ فيسعدنى تواصلك مع ما كتبته حول مجموعتك، وأشكر لك ملاحظتك حول قصة "حين يحكى جدى" وأعدك أننى سأعيد قراءتها من جديد، على الرغم من إدراكى المسبق منذ القراءة الأولى أنك كنت تقصد بالجد الكتاب، لكننى فى دراستى هنا أتكلم عن الفارق فى أسلوب الطرح، ربما لم تتسق بداية شديدة النعومة والود والوجدانية مع الطرح الأسطورى للموضوع فيها، هذا جانب ذوقى يؤخذ منه ويرد عليه، وأنا لا أدعى أن رأيى قاطع، حتى وإن كنت مستمسكًا به مصراً عليه، إلا أن الخلاف الأكبر بيننا ليس فى مجرد مدى فهم رمز عادى ويسير وقريب المأخذ مثل رمز الجد؛ إنما الخلاف الأكبر بيننا هو نهاية القصة المتخمة بالرموز والإشارات، إذ أشعر أنها غير وافية،

وخاتمة لا تكفى لإنهاء قصة بهذا الطرح الأسطورى؛ إذن مشكلتى الرئيسة مع القصة ليست عدم الفهم كما ظننتَ أنت، أو لنقل غياب بعض العناصر التى يطرحها السارد؛ لا...، إنما مشكلتى معها هو الفهم الأعمق والامتزاج مع ما تطرحه من ناحية، ثم ما كان بينى وبين موضوع الطرح نفسه من امتزاج أسبق وأعمق وأقدم زمنًا، لقد اخترتَ أبا الهول وبسطحية يجب أن تقبلها لأنها واقع السطح السردى، كان يجب أن تكون الأسطورة بعمق الجذر التاريخى لها، وإذا طرحنا الرمز التالى أو الوجه الأخفى لأبى الهول بوصفه رمزًا يدل على حقبة زمنية حديثة ويشير إلى نظام ربما لما يزل قائمًا أو كان فى زمن القصة، تلك التى تشير إلى كاتب رائع الرصد والتلقى عن المجتمع والإخلاص له؛ فنقلت مشاعر الرهبة والحيرة التى سادت آنذاك وجزءًا من التكهنات التى تكهنها الشارع المصرى حول شخصية الرئيس الجديد الذى حكم مرحلة كاملة دون أن نعرف له وجها، ليس لأنه جاء بلا سياسة، لا...، إننا وحسب كنا لما نزل مؤمنين بما طرحه الرئيس السابق السادات، وبانتظار الهدى المرتقب للرخاء و"النغنغة"، فمشكلة القصة فى هذا الحيز الضيق أيضًا، أنها صدَّقت على أفكار بيئية سقطت بمرور الوقت، قارن بين هذه القصة وقصة "التحرير ٧٧ مكررًا"، ستجد أن الفارق بينهما كبير، فاعتماد "التحرير" على الباقى الجوهرى جعلها تصلح لزمن ليست منه ولا نشأت عنه جعلتنا نتحدث عن العولمة مثلاً، بمعنى أن فيها نبوءة، فيها استباق يتجلى بوساطته الكاتب المستشرف لعوالم المستقبل الغائب، فيها دور حقيقى يضطلع به الكاتب الرائد، أما "حين يحكى جدى"، فهى مجرد اهتمام بالواقع كما هو، و"هو" آنذاك كان مجرد ظاهر لباطن غائم، وهى محاولة لنقل الواقع كما هو دون البحث عن جوهرة الاستشراف والاستباق والنبوءة، أقول نقل الواقع كما هو على الرغم من محاولة تجميله بالرمز وتلوينه بالأسطورة، لكن الرمز فيها لم يكن رمز قوة وإنما كان رمز ضعف وتَخَفٍّ وأسطورته لم تكن مثيولوجيا mythology بل كانت تبعية أيديولوجية".

الصعـــــــيـد

فى أدب يحيى حقى

*

إهداء

إلى يحيى حقى..

كلما عنَّ فى الذاكرة، وهو الغائب الحاضر..

هنيئاً لهذا الكون أن أشرقت على جبينه أنجمك..

هنيئاً لتاريخنا الذى تماسَّ مع زمنٍ أظلك..

يا لهذا الوجود المقيم..

يا لهذا الخلود..

ما أروعك ..

مدخل:

(١)

الأدب بوصفه إبداعًا فنيًا وممارسة إنسانية، لا ينهض على أفكار وقضايا جمالية فحسب، بل يقوم أيضًا على أفكار وقضايا، ويستخدم وسائل ذات صلة بالسياقات التاريخية والاجتماعية التى يظهر فيها، ولا أعتقد أن الدرس الأدبى الآن، ما زال فى حاجة إلى التدليل - أو التأكيد - على مشروعية التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية، فأمام الآفاق الرحبة التى كشفت عنها الدراسات الحديثة فى هذا المجال، والجهود العلمية المبذولة أو تلك التى لما تزل تبذل، يصبح الحديث عن الطبيعة الاجتماعية للأدب، أو عن أهمية النظرة (السوسيولوجية) فى دراسة الأدب، رجوعًا إلى أوليات تجاوزتها الممارسات العلمية منذ مدة ليست بالقصيرة[1]، فمنذ نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، كانت هناك حركتان فكريتان راسختان، لكل منهما موقف محدد من طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع[2]:

الحركة الأولى: يمثلها فكر "جوتفريد هردر" (١٧٤٤- ١٨٠٣م) **J.G.Herder**، و"مدام دى ستال" (١٧٦٦ - ١٨١٧ م) **MmeDeStael** [الكاتبة الفرنسية الشهيرة، واسمها الأصلى: (آن لويس نكر) **A.L.Necker**]، وتسعى هذه الحركة إلى إقامة صلات وطيدة بين الأدب وبعض الوقائع المادية، وتحاول إخضاع الأدب - بوصفه واقعًا - للتحقيق العلمى.

الحركة الثانية: يمثلها فكر "آدم سميث" (١٧٢٣- ١٧٩٠م) **AdamSmith**، و"آدم فرجسون" (١٧٢٣- ١٨١٦م) **AdamFergson**، وترى هذه الحركة أن الأدب لا ينبغى النظر إليه بوصفه انعكاسًا للمجتمع أو لوقائع مادية [مناخية أو جغرافية] ولكن بوصفه تجسيدًا لنضال الإنسان من أجل الأصالة **Authenticity**، ومحاولة لإدراك معنى عالمٍ أفرغ من القيم الحقيقية بسبب سطوة المادية.

ويُعد المنهج الاجتماعى من المناهج الأساسية فى الدراسات الأدبية والنقدية، إذ انبثق من معطيات المنهج التاريخى، وتولد عنه، واستقى منطلقاته الأولى منه، بخاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة، وتحولاتها طبقًا لاختلاف البيئات والظروف الاجتماعية والعصور التاريخية، بمعنى أن المنطلق التاريخى كان هو التأسيس الطبعى للمنطلق الاجتماعى، وقد أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع، ويمكن القول بأن المنهج الاجتماعى هو الذى تبقى ـ فى نهاية الأمر ـ من المنهج التاريخى.

وقد أسهمت "نظرية الانعكاس" – [أو: الفن من منظور واقعى] – فى تعزيز هذا التوجه الاجتماعى لدراسة الأدب[٣]، كما عملت الواقعية [التى من أفكارها "نظرية الانعكاس"] على تعميق الاتجاه إلى الاعتداد بالنقد الاجتماعى والنظرة إلى التلازم بين البنية الاجتماعية من ناحية، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم فى ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات متعددة الأوجه، كان من بينها "علم اجتماع الأدب" الذى تأثر فى نشأته بالتطورات التى حدثت فى نظرية الأدب من جانب، وما حدث فى مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر.

(٢)

ومن منطلق المنهج الاجتماعى فى دراسة الأدب تناولتُ فى هذا الكتاب ما عالجه يحيى حقى من بيئات ومظاهر بيئية مستمدة من صعيد مصر، ويكمن السبب الرئيس وراء اختيارى للصعيد فى أدب يحيى حقى موضوعًا لهذه المقالة، فى أمرين:

الأمر الأول: أننى وقفت من خلال قراءاتى فى آثار الأديب يحيى حقى على مدى أهمية هذا الجانب فى أعماله، كما لمست أيضًا تقصير الباحثين والنقاد عن دراسته،

فضلاً عن بقية الجوانب المضيئة فى أدبه، فيحيى حقى لم ينل من الاهتمام ما يليق به بوصفه كاتبًا كبيراً ومجدداً رائدًا، له بصماته الواضحة فى مسيرة الأدب القصصى بخاصة، والنثرى بعامة، فى الوطن العربى، ولهذا رأيت أن على الباحثين الالتفات إليه ودراسة أدبه بالتحليل والنقد ليكتشفوا مخبوءة ومآثره من خلال مجموعة المناهج الجديدة التى تعين على الوصول إلى أعمق النقاط النفسية فى وجدان الأديب من خلال عمله الأدبى، ومن ثم التعرف على آليات ثقافته، وثقافة مجتمعه، وسبر أغوار هذا الاتجاه فى أدبه.

الأمر الآخر: تحديد زاوية المعالجة لموضوع البحث، كان للمستشرقة الإنجليزية السيدة (مريام كوك MiriamCooke) إسهام مباشر فيه، إذ أنها أول من وَجَّهَنى لمحاولة المزاوجة بين دراسة البيئة والمتغيرات الاجتماعية فى أدب يحيى حقى، بعد أن اطلعت على مقالة لها بعنوان "بحثًا عن حلم "InSearchOfADream، نُشرت آنذاك بالصحف الإنجليزية فى مطلع الثمانينيات(٤)، فى هذه المقالة حاولت المستشرقة أن تبحث - أو تعيد البحث - عن بيئة "منفلوط"، التى كانت مادة رئيسة لأدب يحيى حقى لحقبة طويلة من تاريخه الأدبى، وذلك بعد أكثر من خمسين سنة من رحيل يحيى حقى عنها إلى أماكن وبيئات أخرى، لكن هذه المتغيرات التى أعمل على دراستها فى هذا البحث تقتصر على الأوجه التى رصدها الأديب وصورها فى أدبه، لا أن أعيد دراسة هذه البيئات ثانية كما فعلت السيدة (كوك)، لأن ذلك النوع من الدراسات هو إلى علم الاجتماع أقرب منه إلى علم الدراسات الأدبية والنقدية.

وبدافع من هذه المحفزات والبواعث جعلت موضوع بحثى هذا: "الصعيد فى أدب يحيى حقى"، محاولاً إبراز أهمية بيئة الصعيد فى أدب يحيى حقى، وأثرها عليه هو نفسه، وعمله فى رصد وتسجيل هذا الأثر بأسلوبه المميز من ناحية، ومحاولة ارتياد مناطق بحثية جديدة من ناحية أخرى.

(٣)

هذا وقد دار بحثى حول مرحلتين فنيتين هما: مرحلة ما قبل وبعد الصعيد، ثم مرحلة الصعيد ذاتها، وقد عالجتهما فى ثلاثة فصول قدمت لها بفصل تمهيدى يؤسس لمفهوم البيئة وعلاقتها بالأدب وقيمة دراسة آثارها فيه، فتبلورت ملامح البحث فى أربع نقاط رئيسة، إجمالها كما يأتى:

أولاً: البيئة.. تأسيس نظرى، تناولت هنا مفهوم المصطلح، وأثر البيئة فى الأديب، ثم التصوير الأدبى للبيئة.

ثانياً: ما قبل وما بعد مرحلة الصعيد، وتناولت الوصف البيئى، والريف فى أدب يحيى حقى، ومرحلة الصعيد، بعدها تحدثت عن الدلتا بوصفها مرحلة ما قبل الصعيد، ثم عن الإطار البيئى بوصفه الأثر المجرد لما بعد مرحلة الصعيد، وقد استدعى هذا الجزء حول الإطار البيئى أن أعرض لمفهوم الإطار وأنواع الأطر البيئية فى أدب يحيى حقى، فتكلمت عن إطار القناع البيئى ثم إطار البيئة المجردة وأخيراً الإطار الريفى فى صح النوم الأخيرة.

ثالثاً: الصعيد فى "خليها على الله"، وقد بدأت بحديث عن حلمى يحيى حقى اللذين تحققا فى الصعيد: العمل والحرية، وتبعهما حديث آخر حول خَصِيصَتَىِ الصعيد الكبيرتين: القوة والسذاجة، بعد ذلك تحدثت عن وصف منفلوط فى كتاب "خليها على الله"، وفى سياق ذلك تكلمت عن البنية النفسية للبيئة الاجتماعية فى منفلوط، ثم البنية الاجتماعية لها، ومن ملامحها السلوكية جرائم القتل وتتبع الدفائن والكنوز واستشراء الربا، ومن ملامحها الساكنة الخمارة، ثم عرضت جانباً من صور الطبيعة فى الصعيد، بدأته بحديث عن الحقول فى وقت الفجر، ثم الفيضان، وبعده ما أسميته بالتصوف الموسمى، لأخلص من ذلك إلى عرض نماذج بيئية من الصعيد

وعلى رأس تلك النماذج: العمد، والمرأة وفى سياق حديثى عن المرأة تحدثت عن بائعات الهوى، ثم عرضت النموذج الثالث من نماذجه البيئية وهو نموذج الموظفين.

رابعاً: التصوير الفنى للبيئة فى الصعيد، وتحدثت عن صعيديات يحيى حقى ومراحلها الفنية، ثم عرضت للونين من البيئة، البيئة الجغرافية التى اصطلحت على تسميتها بالنموذج، ثم البيئة المذهبية أو السلوكية وسميتها البيئة الضمنية، ومن خلال حديثى عن البيئة النموذج عرضت لبعض العناصر البيئية وأسلوب عرض التجربة فى الصعيديات ثم تحدثت عن بعض الصور البيئية من بينها المكان والليل والمقيم والوافد والزواج، أما البيئات الضمنية فتحدثت عن بيئة الفراعنة والغجر والأقباط، ثم بيئة محجر (أبو فوده).

وبعـــد...

فإن هذا البحث هو خطوة، أرجو أن تتلوها خطوات أكثر ثباتًا، وأعمق فكراً، وأدق تناولاً، كما كانت هى خطوة تالية بعد بحثى العلمى حول " أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية فى أدب يحيى حقى"، وحسبى فيما قدمت هنا وهناك أنى أخلصت النية، وبذلت أقصى الجهد.

إحالات وأسانيد:

١- انظر، د. فتحى أبو العينين: التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، يونيو ١٩٩٥م، (ص: ١٦٥).

٢- انظر، د. أبو العينين: المرجع السابق،(ص١٧٨)، و- د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، (ص٤٤-٤٥).

٣- انظر، د. عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب،(ص٢٣٢ - ٢٣٣)، و:(ص٢١٩)، و د. جابر عصفور: آفاق العصر،(ص٢٩٠-٢٩١)، و د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر (ص٤٢- ٤٥)، و سيد قطب: النقد الأدبى (ص: ١٥١).

4- Miriam Cooke; Anatomy of an Egyptian Intellectual: Yahya Haqqi, Washington, D.C.: Published by Three Continents Press Pub. March 1984, SBN: 0894103954.

And Review; Journal of Womenin Culture and Society. Volume 28, Issue1, Page 483-492, Sep 2002 .

البيئة

تأسيس نظرى

(تمهيد)

أولاً: مفهوم المصطلح:

البيئة (Environment) مصطلح يطلق على "الوسط المادى والاجتماعى الذى يوجد فيه الفرد"(١)، ويعنى المحيط، أو الوسط، والبيئة كناية عن مفهوم عام يدل على كافة الظروف والقوى التى تؤثر فى المرء عن طريق المنبهات، ويطلق هذا المصطلح أيضاً للدلالة على مجموعة الظواهر (البيولوجية Biological) - أى المتعلقة بعلم الأحياء مثل النزوع العاطفى والتزاوج - و(الكيميائية Chemical) - أى المتعلقة بتحولات المادة - (والفيزيائية Physics) - أى الطبعيات كالمناخ والضوء - و(الاجتماعية Society) - وهى المتعلقة بالمجتمع وعلاقات الأفراد بداخله - فتلك الظواهر تمارس تأثيرها من الخارج على الكائنات الحية(٢).

فمصطلح البيئة يطلق على" مجموعة العوامل والظروف الخارجية التى تملك تأثيراً فى النمو والخصائص"(٣)، وتتصل بها، سواء كانت هذه العوامل مادية أم اجتماعية، "وبعبارة أخرى: تطلق (البيئة) على المجتمع المحلى"(٤)، ممثلة فى " تلك الشروط الاجتماعية أو الطبعية فى حياة الشعب"(٥).

فالبيئة تتركب من شقين متمازجين هما: العوامل الجغرافية والعوامل الاجتماعية، "فالعوامل الجغرافية، من سطح ومناخ، أجزاء من البيئة، ولكنهاليست هى كل البيئة، ويخطئ من يقصر مفهوم البيئة على تلك العوامل الجغرافية"(٦)، لأن البيئة فى حقيقتها مفهوم إنسانى عام، وتختلف درجة السيادة بين الشقين، بحسب القيمة

الحضارية للمجتمع، "فالظروف الطبعية لها السيادة على العوامل الاجتماعية فى المجتمعات البدائية، وتقل درجة هذه السيطرة كلما ارتقت المجتمعات،إذ تزداد العوامل الاجتماعية قوة وتأثيراً، إذ أصبح الإنسان سيد نفسه، وسيد وجوده، يسخر ما فى الطبيعة لحاجته، حتى إنه يمكن قياس التقدم الحضارى بمحاولات الإنسان للسيطرة على الطبيعة وتسخيرها لغاياته"(٧).

إننا نجد فى مفهوم "ملحق التربية " لمصطلح (البيئة) ـ بأنه يطلق على المجتمع المحلى ـ قرباً كبيراً من مفهوم المعالجة هنا، وبعامة فالمقصود بالبيئة أنها ذلك الوسط الطبعى، على فرض أن هذا الوسط من شأنه أن يخلق وسطاً خلقياً، أو بيئة أدبية عن طريق نوع العمل الذى يمارسه أفراد الجماعة، حظهم من الغنى أو الترف أو الفقر...إلخ.

وتبعًا لذلك فإننا إذا أردنا أن نفهم أى أثر أدبى أو أى أديب، أو أى مجموعة من الأدباء، كان علينا أولاً ـ وقبل كل شىء ـ أن نتعرف بدقة على الحالة العامة للروح الاجتماعية والعادات الخلقية السائدة فى البيئة التى نحن بصددها، فالعمل الأدبى ظاهرة طبعية تحددها مجموعة من العوامل الخارجية، تحديداً صارماً، هذه العوامل هى الحالة العامة للعقلية الجماعية، والعادات السائدة فى المحيط الذى نشأ فيه الأديب، ولهذا يقرر ["هيبولت تين" Hipplyte Adolfe Taine](٨) بعبارة صريحة، أن "ابتكارات المبدع ومشاركات الجمهور الوجدانية، قد تبدو فى الظاهر تلقائية، حرة، وليدة الهوى، وكأنما هى رياح عاصفة.. عارضة.. متقلبة... ولكنها فى الحقيقة ـ مثلها فى ذلك كتلك الرياح نفسها ـ إنما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة"(٩).

لكن، هل هذه الشروط والقوانين: محددة فعلاً وثابتة فى العمل الأدبى؟ وهل تكون الخصائص المميزة للأثر الفنى: هى تلك الظروف الخارجية التى أحاطت بعملية نتاجه؟ إننى لو افترضت جدلاً أن عالم الاجتماع قد استطاع أن يتوصل إلى تحديد

شتى العوامل الخارجية، أو الظروف العامة التى أحاطت بتكوين العمل الإبداعى، فإن جانبًا كبيراً من الواقعة الجمالية سوف يظل مجهولاً بالنسبة له، ألا وهو"نفسية "الفنان، وطبيعة عمله الإبداعى، وتبعًا لذلك، فإنه ليس فى وسعى أن أقتصر على القول بأن الفردية الفنية هى مجرد نتاج غير شخصى للبيئة، بمعنى أنه يحمل سمات مبدعه لا سمات البيئة، أو ليس ما يجعل الفنان الملهم أو العبقرى مبدعًا بمعنى الكلمة، إنما هو شخصيته المستقلة وأصالته الذاتية وتميزه عن أفراد المجتمع؟، إذن أفلا يحق لى أن أقول إن تلك الشروط العامة التى وضعها (تين) إنما تعطينا فكرة عامة عن حالة الجمهور، أو متوسط الروح الفنية السائدة؛ ولكنها لا تقدم أية معلومات جديدة عن (سيكولوجية) الفنان، فى حين أن المبدع لا يكون صاحب شخصية فنية إلا إذا بدا مختلفًا عن عامة الناس، متميزاً عن غيره من الفنانين، صاحب جدة وأصالة وطرافة؟[١٠]، لهذا نرى "تين" نفسه يحاول أن يدخل فى مفهومه "فردية المبدع"، فيفسر أصالة العبقرى بالرجوع إلى عمله الإبداعى ودراسة تاريخ حياته، وتحليل نوع البيئة التى عاش فيها، واستنباط الطابع الرئيس المميز لشخصيته، وهكذا يستعين "تين" بمنهج استنباطى يقوم بتحليل الشخصية التى يدرسها، محاولاً أن يتعرف على طابعها الخاص، وكأنما هو بإزاء نبات يريد الاهتداء إلى الفصيلة التى ينتمى إليها، حتى يتمكن من تصنيفه، ولا شك أن هذا المنهج الجديد ـ كما لاحظ (تشارلز لالو[١١] ch. lala) إنما هو فى صميمه منهج علمى وثيق الصلة بمناهج التصنيف المعروفة فى ميدان العلوم الطبعية.

أما الشروط العامة التى أشار "تين" إلى أنها تتحكم فى تطور الوقائع الجمالية، وترقى الأعمال الإبداعية فهى بعينها تلك الشروط التى تخضع لها شتى الظواهر البشرية الأخرى، التى هى "الجنس"، أو السلالة، و"البيئة"، أو الوسط الاجتماعى و"العصر"، أو المرحلة التاريخية[١٢]، ومعنى هذا أن العمل الإبداعى إنما هو ظاهرة طبعية، تتكون بطريقة تدريجية فى ذهن إنسان حى ينتمى إلى حضارة بعينها، ومن

ثم فإن هذا العمل لا يخرج عن كونه ناتجًا ضروريًا يمكن فهمه بإرجاعه إلى تلك الشروط الخارجية التى تحكمت فى عملية تكوينية(١٣)، فالقاعدة العامة هنا هى أن الفن والحضارة المعاصرة له، ظاهرتان متوافقتان، فهما ينموان ويترعرعان ويتطوران ويموتان فى وقت واحد، والبيئة - على حد تعبير (هيبولت تين) - "هى التى تجلب الفن أو تذهب به، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندى أو تذهب به بحسب درجة شدتها أو ضعفها"(١٤).

فللبيئة التى يحيا فيها الإنسان أهمية كبيرة ومؤثرة فى سلوكه واتجاهات حياته، فهى الوعاء الذى يتدفق منه ماء الحياة بالنسبة للإنسان، و"المقصود بالبيئة هنا: وطن المرء الذى فيه ولد، وإليه ينتمى، وداخله يعيش، فيتكلم بلغته، ويعبر عن إحساسه ووجدانه، ويصور عاداته وتقاليده، ومحاسنه وأمجاده"(١٥)، فقد "أخذ معارفه الأولى وطباعه الأصيلة من بين ربوعه، ومن أفواه قومه وعشيرته، ومن هنا تنشأ أهمية البيئة بالنسبة للفرد والجماعة"(١٦)، إذ تعد البيئة عاملاً مهمًا فى تحديد العلاقات الاجتماعية بين الأفراد لأنها "تمد الفرد بالمواد والموارد التى تساعده على مقابلة احتياجاته الطبعية والمعرفية، وتدفعه إلى التعاون مع الآخرين فى سبيل استغلال هذه الموارد"(١٧)، فمثلاً عن طريق تفاعل الفرد مع البيئة التى يعيش فيها، يتمكن من إنتاج كل ما يعينه فى الحياة، فللبيئة أثر كبير فى تحديد النظم الاجتماعية والتراث الاجتماعى، فى أى مجتمع من المجتمعات، هذا التفاعل المتبادل هو ما يطلق عليه علماء الاجتماع علم: "الأيكولوجيا البشرية"(١٨).

وتتشعب عوامل هذه البيئة المؤثرة فى الإنسان، فمنها طبيعة بلاده وأحداث السياسة القائمة فى المجتمع الذى يعيش فيه، وأحوالها الاقتصادية والديانات المنتشرة فى ربوعه والألوان الثقافية والمستوى الحضارى والرقى الفكرى فى هذا المجتمع(١٩).

كل هذه العوامل تتحد ويستفيد منها الفرد، وتكون لديه المقدرة عن التعبير عنها والتجاوب مع أحداثها، ويعمل الإنسان فى الوقت نفسه على إدخال التعديلات

والتنظيمات اللازمة، على البيئة، مثل تطوير بعض العادات بحيث تسير مع التطور وتتكيف مع تكيفه.

فالبيئة والإنسان فى تفاعل مستمر، يؤثر كل منهما فى الآخر، "وذلك يرجع إلى أن الإنسان دائب السعى لتحسين ظروف حياته ومعيشته مستخدماً ذكاءه فى تغيير ما يستطيع تغيره من ظروف البيئة ليجعلها أكثر نفعاً له، حتى يتوفر الانسجام التام بينه وبينها"[٢٠].

ثانياً: أثر البيئة فى الأديب:

للبيئة أثر كبير فى الأفراد الذين يعيشون فى كنفها، فالرضوخ لهذا الأثر يسمى معايشة، بينما مناوأته والخروج عليه يسمى انحرافاً، ولكى يحدث هذا الأثر فى الشخصية لابد من التفاعل بين الذات الإنسانية والظروف الاجتماعية، ولهذا كان من الضرورى - حتى يتم التشكيل المثالى للإنسان - أن تكون هناك مطاوعة[٢١] ومرونة، تلك المرونة فى الشخصية الإنسانية هى التى تتيح لها التأثر والتأثير بحسب الإمكانات المتاحة.

وقد غَضَّتْ الفلسفةُ القديمة نظرَها عن هذه العملية، إذ نظرت إلى الطبيعة الإنسانية نظرةً جامدة غير متطورة فَعَدَّتها مفهوماً لا يتغير نتيجة المؤثرات البيئية المختلفة، وجاءت دعوى الغرائز فأكدت هذا المفهوم جموداً وثباتاً بما أضفته على الطبيعة الإنسانية من مكونات "غريزية" يتفق فيها جميع أفراد الجنس البشرى، ولا تصيبها آثار البيئة إلا نادراً[٢٢].

والمفهوم الحديث للشخصية الإنسانية ينظر إليها على أنها طيعة مرنة، تتشكل بتفاعلها مع العناصر البيئية المختلفة، من خلال التأثير المتبادل بينهما، أو ما يسمى بمطاوعة الشخصية الإنسانية للظروف البيئية المحيطة بها، "وقد استقر مفهوم

المطاوعة فى البحوث الحديثة، من خلال البحوث الكثيرة التى أجريت فى هذا المجال"[٢٣]، وبذلك تكون الشخصية الإنسانية هى نتاج هذا التفاعل المستمر بين الطبيعة الإنسانية وبين العناصر البيئية المختلفة.

والأديب - بوصفه شخصية اجتماعية واقعة تحت مؤثرات بيئية - هو مجرد إنسان اجتماعى يعيش فى بيئة ذات بعد جمالى وذات صبغة اجتماعية خاصة، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة، بحيث إنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل فى نوع نتاجه الفنى[٢٤]، فالأديب "إنسان عادى يتميز عن غيره من البشر بدرجة حادة من التوتر الانفعالى يحكمها ويسيطر عليها ذكاء حاد يتحول فى مواقف الانفعال إلى إحساس عميق، فإذا كان الأديب كائنًا بشريًا عاديًا لا يختلف عن البشر العاديين فى النوع، إلا أنه يختلف فى الدرجة، وهذا الفرض يقود بالتبعية إلى افتراض أنه يعيش فى بيئة اجتماعية معينة، وأنه لا يستطيع أن يعيش وحده معزولاً عن الآخرين، وأنه يتبادل الاحتكاك بالآخرين والتعامل معهم، وأن هناك بالضرورة علاقة حتمية تربطه وتربط عمله الفنى بالواقع الذى يعيشه"[٢٥]، فالعوامل الثقافية المرتبطة بمجتمع الأديب لها علاقة بالمبدع، وإذا كان المجتمع العام الذى يعيش فيه الأديب له من التأثير عليه، ما يجعله فى كثير من الأحيان أسير مشكلاته، رهين اهتماماته، فإن البيئة الخاصة التى هى جزء مهم من المجتمع، لها من التأثير ما يمكن أن يكون محركًا وموجهًا[٢٦]، فلا يمكن إثارة مشكلة القيمة الجمالية للنتاج الأدبى - والإبداعى بعامة - إلا من وجهة نظر اجتماعية، لأن التاريخ الاجتماعى وحده هو الذى يؤثر تأثيراً مباشراً على الإبداع، غير أن الأثر المهم الذى يتركه المجتمع فى الفن لا بد من أن يتم عن طريق وسط اجتماعى متخصص، ومن هنا فإن القيمة الجمالية لا بد من أن تظل بالضرورة قيمة اجتماعية، "حقًا إن الفنان ليجهل القوانين الاجتماعية التى تخضع لها صنعته الفنية، ولكن السر فى ذلك هو أن النظم الجمالية

منتشرة فى أرجاء المجتمع انتشاراً نسبياً، أعنى أنه ليس سمة جماعة محددة تحديداً قانونيًا، لتكون هى المكلفة بمراعاة تطبيق تلك النظم"[٢٧]، وكذلك لعكس اتجاه هذا المعنى قيمة اعتبارية أيضًا، فمن الأدوار المهمة التى يضطلع بها الإبداع، أن يصبح أداة فعالة مستمرة تعدل من سلبيات البيئة الواقعية التى يحيا فى كنفها أفراد المجتمع، أو ترسيخ قيمها الإيجابية، وتطويرها.

ومن هنا نبدأ فى طرح التساؤل الفعلى: هل يكتفى المبدعون بترجمة عقلية شعوبهم؟.

إن طبيعة العمل الفنى تؤكد أنه " اختيار من الواقع ، ليس تقليداً له"[٢٨]، فالبيئة " لها أثر كبير فى توجيه المسار الأدبى، والعمل على نمائه ورفعته، حينما تتهيأ له الظروف الملائمة والأوقات المناسبة"[٢٩]، أفلا يجوز أن يكون من عمل المبدعين -عندئذ- " أن يقوموا بتقوية الصوت الكبير اللانهائى المتعدد، للشعب الذى يغنى على إيقاع واحد من حولهم؟"[٣٠]، إن إبداعاتهم فى هذا المجال لا تفعل شيئًا إلا أن تعكس صورة وأثر البيئة التى غمرتهم هم، هذه نظرية تغرى ببساطتها وبتنوع الأمثلة التطبيقية التى يستشهد بها، وبالشعور الذى توحى به حين تشرح الظواهر المختلفة فى سهولة وتجمعها كلها تحت عامل مشترك أعظم.

تأتى هذه النظرية من (مونتسيكو)[٣١] الذى أدخل فكرة تأثير المناخ فى العادات والأخلاق، إلى الفكر الحديث. وقد طبقت (مدام دى ستال)[٣٢] هذا المبدأ على الأدب، وكتب (بونالد) فى العصر نفسه، يقول: "إن الأدب تعبير عن المجتمع"، ثم نادت الماركسية بنفس الفكرة، و(تين) - على أية حال - هو الذى طرق هذه النظرية بكثير من التوسع والدقة[٣٣].

وقد أتت هذه النظرية بعد سياق ثرى من المحاولات الفلسفية بين أتباع الفلسفة التقليدية وأتباع الفلسفة الفردية، فأتباع فلسفة "دوركايم"[٣٤] التقليدية " يرون أن الفرد يتكيف بفعل مجموعته التى يعيش فيها، بما فى كل هذا المعنى من سمو، وهو

يدين لهذه المجموعة بأحسن وأثمن ما يملكه، ومن ثم يدين لها بإبداعه"[٣٥]، فالفن واقعة إيجابية لها أهميتها فى الحياة الاجتماعية، وليس أدل على ما نقول من كون المجتمع نفسه فى كل زمان ومكان قد عد الفن وظيفة اجتماعية، فكان يعد الفنانين بمثابة صناع مهرة يحترفون مهنة لها أصولها وقواعدها"[٣٦]، وهى النظرة نفسها التى عوملت بها الآداب.

ويرى فلاسفة الفردية ـ على العكس من ذلك ـ "أن الحياة الاجتماعية ليست إلا تنظيمًا يتصف بالقدرة على الضغط ليظل الأفراد فى قبضته، وأنه من الضرورى أن نلقى بها جانبًا حتى نحقق وجودنا"[٣٧]، وإن كان أثر البيئة قد يطبع العمل الإبداعى بطابع واضح كل الوضوح وعميق غاية العمق إلا أن الإبداع ـ مع ذلك ـ هو فى صميمه ظاهرة بشرية نبعت عن أصل فردى، ولهذا يقول أحد الفلاسفة "إن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد"[٣٨].

قد تابع "جان برتليمى" أنصار المدرسة الفردية إذ رأى أن الإبداع الفنى"عمل فردى"، والمجتمع هنا ـ كما هو الشأن فى أى مجال آخر ـ لا يخترع شيئًا، ولكنه يكتفى بالاحتفاظ بالعمل الفنى وبنقله، وعلى أكثر تقدير، يشحذ قريحة الاختراع والابتكار"[٣٩].

وهذا رأى لا أرى له حصافة أو بُعْد نظر، فهو بذرة من بذور فلسفة "القطيعة"، التى نادت بإحداث القطيعة بين المبدع والمجتمع، وبين المبدع والتراث كذلك، فى سبيل الترسيخ للذات المتكاملة التى تشيد كيانها على أساس الفردية، ومنها بدأت عُرى النتاج الإبداعى ـ التى تربط ما بين المُبْدِع والمُبْدَع والمتلقى ـ تنفصم شيئًا فشيئًا، حتى انفض الناس فى العقود الأخيرة عن سامر الأدب وهجروه إلى مبتدعات أخرى.

نستطيع ـ بعد استعراض فكرتى الفريقين ـ أن نقرأ نتائج ذلك فيما يخص الظاهرة الفنية، ونسأل أولاً: هل يُعد الإبداع ـ قبل كل شىء ـ نتاجًا للجماعة، سواء تم

التعبير عنه مباشرة، مع إغفال اسم مبدعه، أم إن عليه لكى يخرج إلى حيز الوجود أن ينطبع بأسلوب المبدع واسمه، مادام المبدع هو الذى يشكله بنفسه، ويستخدم فيه أدواته هو؟، أم أن العبقرية الإبداعية ميزة خالصة للفرد الذى يخرج كل شىء من صميم أعماقه هو، دون أن يدين بشىء لبيئته أو لمجموعته التى يعيش فيها؟ الحقيقة أن المبدع قد لا يدين لبيئته بمساهمتها فى تشكيل وجدانه، لكنه حتماً يدين لبيئةٍ ما بهذه المساهمة، لأنه لابد وأن يتشكل وجدانه على نحو خاص، من خلال بيئة مؤثرة، تتدخل على نحو ما، فى تنسيق أبعاده الوجدانية، فما الذى يترسخ فى صميم أعماق المبدع غير الأثر الفكرى والثقافى والانطباعى الذى اكتسبه من بيئة ما، ذات أثر قوى، شغلت بهذا الأثر فراغ وجدانه؟.

"إن البيئة بعواملها ومقوماتها الطبعية والسياسية والاجتماعية والثقافية، تلعب دوراً مهمًا فى النص الأدبى، وكذلك فى سلوكيات الأدباء واتجاهاتهم"[٤٠] الأدبية والفكرية، بل يتخطى أثرها إلى منطق الإبداع نفسه، فالكاتب مهما بلغت أصالته وعبقريته - "لا يسعه التخلص من آثار البيئة الاجتماعية التى نشأ فيها، ولا نستطيع أن نجد على هذا القول دليلاً أقوى من أفلاطون، وجمهوريته"[٤١]، التى قسمها إلى ثلاث طبقات: حكماء يرأسون المدينة، وجند ينوبون عنها، وعمال يوفرون لها وسائل الحياة المادية[٤٢]، فبهذا التقسيم يتضح مدى تأثر أفلاطون بالمجتمع اليونانى وقيمه الاجتماعية، على الرغم من محاولته للخروج عليه، بل إنه تأثر به ووافقه فى موطن الاختلاف ذاته، فالعمال فى تنظيم اجتماعى كان يُجْمِع على أن العمل من اختصاص العبيد، لم يكن بُدٌّ من أن ينزلوا المنزلة الثالثة، والجند فى بلاد استهدفت لجحافل الفرس وردت بشجاعتها عدوانهم بعد أن هددها فناء محقق، كان من الطبيعى أن ينزلوا منزلة تسمو على منزلة العمال، وتتمتع باحترام المجموع، أما رياسة الحكماء للمدينة فذلك حلم ذاتى رآه أفلاطون بعين الحكيم المتطلع...، وهكذا "لم يكن أفلاطون نفسه فوق بيئته أو نابيًا عنها"[٤٣]، بل اتضح مدى تأثره بها.

هنا تتجلى مسألة أخرى، تبحث فى اتجاه دراسة هذا الإبداع، فـ"هيبولت تين" يرى أن الطريقة الحديثة التى يحاول اتباعها تنحصر فى النظر إلى الأعمال الإبداعية، بوصفها حقائق ومنتجات يجب تحديد صفاتها والبحث عن مسبباتها[٤٤]..، ولكن العمل الإبداعى شأنه شأن الحقائق الأخرى ـ ليس منعزلاً، بل إنه يرتبط بألف حقيقة أخرى تحدد حضارة ما وثقافة ما...، ويرتبط اختصاراً "بمجموعة عوامل يعتمد عليها وتشرح مغزاه"، ولكى نفهم العمل الفن، أو فناناً ما، أو مجموعة من المبدعين، يجب أن تتمثل لدينا فى دقة تامة، الحالة العامة للتفكير وعادات العصر الذى ينتمون إليه لأنهم يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بهذه الملابسات، ويتحدد العمل الإبداعى بمجموعة ملابسات، منها: الحالةالفكرية العامة للمجتمع والعادات المحيطة[٤٥]، تلك التى ترجع إلى عوامل أخرى، و"تين" إذ يوضح نظريته، يصدر القانون الشهير القائل بأن "ثلاثة عوامل، أو أسباب، تتعاون فى إيجاد الحالة المعنوية الأولية، أو ما سماه بدرجة الحرارة الأدبية والخلقية Temperature Morale، وهذه الأسباب هى: "الجنس والبيئة والعصر"، فالجنس: هو الحقيقة العضوية الموروثة، أى الاستعدادات الطبعية التى يأتى بها الإنسان معه، تلك التى تؤثر، فى آن واحد، فى العادات وفى الإبداع.

ثالثاً: التصوير الأدبى للبيئة:

يعد المجتمع ـ وموقف الفن منه ـ بمثابة الأصل الذى صدرت عنه الفنون، والغاية التى يهدف إليها الإبداع الأصيل، فالفن الحقيقى، إنما هو ذلك الذى يستدرجنا إلى مجتمع جديد نمتزج به تماماً، فتصبح آلامه آلامنا، ولذاته لذاتنا، وعواطفه عواطفنا، وقيمه قيمنا، ومصيره مصيرنا... هذا هو ما نلمسه فيما عرضه يحيى حقى من بيئات صريحة أو ضمنية، تنوعت بتنوع معايشاته، والتزمت جميعها بصدق المعالجة والذوبان فى تلك المجتمعات تارة، وإظهار سلبياتها تارة أخرى، فى تعامله مع البيئة: مظهرية أو ضمنية، فمنهج أى عمل أدبى ينطوى على مستويين تكوينيين حتميين[٤٦]، هما:

(١) البلاغ المظهرى: الذى يعنى ظاهر الخبر المصوغ لعرضه على الجمهور، أى المستوى الأولى للتعبير الأدبى، وهو مستوى الشكل البنائى للنص.

(٢) الإبلاغ الجوهرى، المضمونى: وهو مستوى الإيحاء والعمق، أو ما سماه الإمام عبد القاهر الجرجانى "معنى المعنى"[٤٧]، إذ ينقل من خلاله، الأديب، مضمون النص أو دلالته، أو العبرة التى يحاول نقلها إلى المتلقين، وإقناعهم بها، وهو المستوى المركب من مستويات التعبير الأدبى.

والبلاغ والإبلاغ إشكاليتان فى النقد الحديث أشبه باللفظ والمعنى، فالأدب (بلاغ) لأنه يعرض واقعًا معينًا تحدده أطر وإشكالات واقعية ملموسة ومضبوطة بأبعاد اجتماعية مألوفة، أو قابلة للمنطقة [بمعنى إخضاعها للتقبل أو التفسير المنطقى]، كذلك هو (إبلاغ) لأنه يعرض هذا الواقع بطريقته الخاصة، ويكشف عما يعتمل داخله من مضامين فكرية أو نفسية أو اجتماعية[٤٨].

وعندما حاولت تطبيق هذه الرؤية - التى تستمد جذورها النقدية من قضية الشكل والمضمون - على البيئة فى أدب يحيى حقى، وجدت أنه سيكون بمقدورى تحديد نوعين رئيسين للبيئة، يتمثلان فى "المظهر البيئى المستقر، أو المتتابع"[٤٩]، ولى أن ألتمسهما من خلال دراسة الإطار البيئى الذى أخضعه الكاتب للعرض الوصفى فى كتاباته على مستويين، هما المذكرات الشخصية والتعليقات، ثم التصوير القصصى، وتنقسم تلك البيئات بحسب تناوله لها إلى جدولين كبيرين. هما:

(أولاً) الطبيعة الساكنة:

هى مجموعة الظواهر والمظاهر[٥٠] الاجتماعية الثابتة، وتتمثل فى المظهر المستقر، مثل المناخ والطبيعة والهيكل المدنى أو القروى، من بنايات وحقول ووديان وأنهار ومصانع ومناجم... إلخ.

(ثانياً) الطبيعة المتحركة:

إذا كانت البيئة الساكنة هى التى تمثل الشكل البيئى، فإن البيئة المتحركة هى المستوى الضمنى الذى يشتمل عليه هذا الشكل البيئى، وهى المظهر الحركى الذى يدور بداخل البيئات الساكنة، مصطبغًا بمقوماتها، كالعادات والتقاليد والخُلُق، والخصائص الاجتماعية، ويدخل فى هذا الإطار الأسرة والأصدقاء وزملاء العمل والجوار(٥١)، وغيرها من الأصناف والعناصر البيئية القابلة للتغير المرن - مضمونًا - بنفس معطياتها المظهرية.

النوع الأول يمثل البيئة المكانية للعمل الأدبى، ويمكن تسميته بـ" البيئة المجتمعية "، بينما يمثل النوع الثانى حركة الزمن والتاريخ والحياة وتطورها داخل العمل، وهو ما يسمى" البيئة الاجتماعية ".

وقد وقف أدب يحيى حقى بين هذين النوعين، يمزجهما وينتقى أزاهيرهما، فيضفرها فى أعمال وصفية عميقة، ذات رؤى فلسفية ورمزية تدعم بنيتها الاجتماعية المحققة للنوع التجنيسى للأدب الذى يعبر به عنها، وهو "الأدب الاجتماعى"، الذى يرتبط بالواقع الاجتماعى بشكل واسع وعميق، وهذا النوع من أساليب الكتابة الأدبية يضع كاتبه فى معاناة كبيرة عندما يحاول الاقتراب من واقعه والتعرف عليه، وقد تتفاقم هذه المعاناة، فيجد الكاتب نفسه قد وقع فى حرج أمس، عندما يتعرض لمعالجة مشكلة "المكان"، " وينبع حرج الروائى من تحوله إلى إنسان يعيش فى المدينة سواء كان يعيش فيها من البداية، أم نزح إليها من الريف ليتثقف ثم يعمل، ولا يبقى له من القرية إلا ذكريات الطفولة.. والكُتّاب الذين يريدون التخلص من هذا الحرج يكتبون عن المدينة لأنها عالمهم، أما الذين يتورطون فى الحديث عن القرية والفلاح، وهو موضوع حساس اجتماعيا وسياسياً، فبعضهم يحمل له حماسة رومانسية، وبعضهم الآخر من واجبه تعليم مواطنيه الجهال، والقليل منهم من يستطيع رؤية هذا العالم

حقا"[٥٢]، وقد كان ليحيى حقى دور كبير بين القلة الذين استطاعوا التعرف إلى هذا العالم من الداخل ، وفهم نفسيته والمداخلة معه إحساسا وفكرًا وتوجها، إذ صَوَّر مشكلات هذا الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعية كاملة: وليس على مستوى الفرد، " فالشخصية فيها لا تمثل فرداً يعيش أزمته الخاصة وهمومه الذاتية، بعيداً عن التفاعل مع أحداث البيئة الاجتماعية والتأثر بها، وإنما هى أقرب إلى النموذج الاجتماعى الذى يحمل خصائص طبقة اجتماعية بذاتها، ويعبر عن أفكارها وقيمها"[٥٣]، تلك الأفكار والقيم التى انتقاها من المجتمع والبيئة التى عاش فيها أو عايشها، فخالطت نفسه وامتزجت بها امتزاجًا شديداً قبل نقلها إلى القراء، فالتجربة الفردية للأديب لا تنفصل بأية حال عن التجربة الجماعية عنده، فتاريخ المبدع [بما فيه من ذكريات خضوع أو تسليم أو تمرد] إنما هو تأريخ علاقاته بوصفه فرداً، بالبيئة الاجتماعية التى عاش فى كنفها، يستوى فى ذلك أن يكون موقف المبدع من المجتمع هو موقف المتقبل الذى يخضع خضوعًا مباشراً لآثار البيئة والتربية الاجتماعية، أم موقف المتمرد الذى يعارض تلك التأثيرات الجماعية ويحاول أن يستجيب لها، على سبيل المعارضة أو رد الفعل، و"هكذا تصبح الآثار الأدبية هى الشاهد التاريخى الذى يروى لنا أنماط العلاقات الجدلية [الديالكتيكية] التى قامت بين الفرد والجماعة بوصفه مجرد حصيلة لاحتكاك الفرد بالبيئة، واستجابته لها، وتأثره بها، وتناغمه معها"[٥٤].

وعلى الرغم من تقارب الأساليب الفنية لدى كُتّاب الأدب الاجتماعى، إلا أنه بدا واضحا إيثار كل منهم لنوع خاص من قضايا المجتمع ومشكلاته، ألحت عليه واستحوذت على اهتمامه الفنى، فلم يحصر يحيى حقى نفسه فى عالم الطبقة الوسطى، فى المدينة، أو يقتصر على رؤية العالم عبر منظورها الطبقى،على العكس من معظم معاصريه، ولكنه حاول أن يقدم - إلى جانب شرائحها المتعددة - أبناء القاع الاجتماعى فى المدينة والقرية على السواء، فحفل عالمه الأدبى بالعديد من النماذج البشرية المقهورة، والثرية فى إنسانيتها أو تجربتها، على الرغم من هامشيتها

الاجتماعية بصورة يعد معها عالمه من أوسع العوالم القصصية رقعة، إذ نجد فيه العديد من شرائح الطبقة الوسطى المصرية ـ فى أواسط هذا القرن ـ ونماذجها الدالة والمأساوية معا(٥٥)، ولم يكن يحيى حقى سطحيا فى ذلك، بل غاص إلى أعماق المجتمع ليكشف عن الأسرار الخاصة، والخالصة فى تكوين الخصائص الاجتماعية لبيئات مصر التى عايشها فى الصعيد أو الدلتا أو القاهرة ـ "البيئة: الأم" بالنسبة له ـ فقد ركز تصويره لتلك المعايشات، جغرافيا، حول محورين أساسين، أولهما: القرية المصرية، فى الصعيد بخاصة، وثانيهما: حى السيدة زينب الشعبى، "ومن خلال هذين المحورين استطاع أن يقطر بالفن روح مصر، وأن يسبر تيارات حياتها الدنيا: اجتماعيا وروحيا وفلسفيا، فى المدينة والقرية على السواء"(٥٦)، لأنه أخلص ـ أيما إخلاص ـ لهذه البيئات، إذ ظل مخلصا مغرما بها حتى فى مغترب عمله بالخارج، فيذكر أنه كتب معظم كتاباته عن الصعيد، أو البيئات الشعبية الأخرى، وهو خارج مصر، وقد بدا واضحا هذا الأمر، الذى أفاد فى الوقت نفسه الكاتب، إذ أتيح له الرصد المستوعب، من الخارج، فى الوقت الذى يحتفظ فيه بتشكيل حيادى حر ودقيق للبنية الداخلية للبيئة التى يعرض لها دون الخضوع لسيطرة الانفعال الوقتى، وهو أمر عاد على أدبه بخصيصة تكاد تتلاشى عند غيره من الكُتّاب، إذ أتيح له الاندماج فى البيئة، ثم التسامى عنها، ورؤيتها من الخارج، فلمس سر تركيبها الداخلى وبواطنه فى حيادية المتأمل، ثم أحاط بكيانها الهيكلى، ووجهة نظر الكيانات المجاورة لها.

وسوف أحاول فى هذا الجزء رصد المظاهر البيئية وما يرتبط بها من أنماط فى أدب يحيى حقى، فأبدأ بالوصف البيئى الذى تتراكب فى تضاعيفه البيئةُ الساكنةُ بنمطيها: الريفى والمدنى، وكيفية تقديم يحيى حقى لكل منهما فى كتاباته الأدبية.

إحالات وأسانيد:

١- صلاح العرب عبدالجواد، وبرلنتـه إبراهيم علي: ملحق التربية [إعداد]،(ص١١)، في كُتّاب "التربية" وزارة التربية والتعليم، القاهرة ١٩٩٠ - ١٩٩١م [د. منير كامل، ومحمد الهمشري، مراجعة د. محمد محمود رضوان: التربية، القاهرة:دار السنة المحمدية للطباعة والنشر- ١٩٩١م] .

٢- انظر، د. أسعد رزوق: موسوعة علم النفس، (ص: ٦١٠)، مراجعة د. عبد الله الدايم، ط ١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧م.

3- Michael West; TheNew Method English Dictionary, longman 1983, p. 109 .

٤- ملحق التربية، (ص: ١١).

5- Active Study Dictionary, London: longman, 1987, p. 200

٦- ملحق التربية، (ص: ١١).

٧- السابق نفسه، وقد أشارت الباحثة الاجتماعية السيدة فرجينيا هيلد في كُتّابها "المعايير المعنوية / والأخلاقية: الحرب.. البيئة"،إلى أن تحول النظر إلى البيئة من نمط (الأم / الأرض) إلى نمط جنسي هو (الأرض / المرأة) وشرعت المجتمعات خلال القرن السابع عشر بالنظرإلى البيئة كامرأة يجب عليها أن تظل خاضعة لسيدها، [انظر،فرجينيا هيلد: المعايير،دار مير،موسكو ١٩٩٨م (ص:٧٣-٨٢) وقد ترجم الدكتور أحمد جابر أبو زيد الفصل المتعلق بهذه النظرة، في: مجلة المعرفة، السنة السابعة والثلاثون - العدد ٤١٧ ،دمشق: وزارة الثقافة، يونيو ١٩٩٨م (ص:١٥١)].

٨- "هيبولت أدولف تين"،(١٨٢٨-١٨٩٣م) فيلسوف وناقد ومؤرخ فرنسي، أبرز التأثير المتبادل بين العوامل المادية والعوامل النفسية في تطور الإنسان،

وأدخل قـواعـد البـحث العلمي في دراسـة الأدب والتـأريخ والفن، كمـا زود الحركة الطبيعة في الأدب بأساسها النظري، ومن أهم أعماله: "مقالات في النقد والتاريخ"(١٨٥٨م)، و"تاريخ الأدب الإنجليزي" (١٨٦٣ـ١٨٦٤م).

٩- د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص ٩٨) مكتبة مصر بالفجالة، [د. ت] .

١٠- انظر مناقشة الباحث لمفهوم الحداثة وما تفرع عنها من مصطلحات:"الجدة"و"الأصالة"، و"المعاصرة"..وغيرها، في كتاب: ظواهر فنية..، (ص: ١٨)، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق ١٩٩٦م.

١١- انظر مشكلة الفن، (ص: ١٠٠).

١٢- انظر، د. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، (ص: ٣٨)، ط٧ ـ دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨م.

١٣- انظر، د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص: ٩٨).

١٤- د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص: ٩٩).

١٥- د. تمساح على أحمد نحيلة:البيئات المختلفة وأثرها في الأدب العربي،(ص:٦)، ط١- دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٨٧م.

١٦- د. تمساح : البيئات المختلفة...، (ص:٧).

١٧- د. صلاح العبد: علم الاجتماع التطبيقي، (ص٢٨) دار التعاون، القاهرة ,١٩٧٢

١٨- الأيكولوجيا البشرية HumanEchology هو العلم الذي يعنى بالعلاقات المتبادلة الناتجة عن تفاعل الإنسان مع البيئة التي يعيش فيها، بحيث يتضح فيها أثره وينعكس عليه أثرها، فالإنسان يتأثر بالبيئة التي يعيش فيها

ويتكيف بها طبعيا (وبيولوجيا) واجتماعيا ومعرفيا، كما يتلاءم مع قيمها [انظر، د. صلاح العبد: علم الاجتماع التطبيقى، (ص:٢٨)، و إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ترجمة: د. محمد الجوهرى، ود. حسن الشامى،دار المعارف،القاهرة ١٩٧٢م (مادة الجغرافيا البشرية، ص: ١٧٠، وما بعدها)]، وقد عرف المعجم الديموجرافى علم البيئة البشرية بأنه اصطلاح يدل على الدراسات الخاصة بالعلاقات بين التنظيم الاجتماعي والثقافة - من ناحية - وبين البيئة الطبعية والتكنولوجيا من ناحية أخرى، فهو مجموع الأساليب الفنية التى يمارسها الناس فى أعمالهم [المعجم الديموجرافى المتعدد اللغات، المجلد العربى، (ص: ١٨)،وزارة الثقافة، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧م]، ويعد أبو عثمان الجاحظ (ت – ٢٥٥هـ) مؤسسا لهذا العلم [انظر، د. أحمد محمد عوف: صناع الحضارة العلمية فى الإسلام، (٣٧/٢) هيئة الكُتّاب، القاهرة ١٩٩٧م] .

١٩ – انظر، د.سليمان حزين: حضارة مصر، (ص٩٤)، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٥م.

٢٠ – د. العبد: علم الاجتماع التطبيقى، (ص ٢٨).

٢١ – د. محمد لبيب النجيحى: الأسس الاجتماعية للتربية، (ص٦١)،ط٤ – مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة ١٩٧١م.

٢٢ – د. محمد لبيب النجيحى: الأسس الاجتماعية للتربية، (ص: ٥٥).

٢٣ – د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى، (ص٣٥١)، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٥م.

٢٤ – د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص ١٢١).

٢٥ – د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ١٥)، ط ٢ - دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩م.

٢٦ – انظر، د. مصرى حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، (ص:١٤)، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٧٩م، وانظر، د. عبد العزيز شرف "سندباد": محمد حسين هيكل والفكر القومى المصرى، (ص: ١٧) قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦م.

٢٧ – مشكلة الفن، (ص ١٢١).

٢٨ – د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ٢٧).

٢٩ – د. تمساح: البيئات المختلفة...، (ص ٣).

٣٠ – جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، (ص: ٣٥)، دار نهضة مصر،القاهرة ١٩٧٠م.

٣١ – "مونتسكيو" (١٦٨٩ـ١٧٥٥م) **Monteskuieu** من كبار أساتذة القانون الفرنسيين من أشهر أعماله"روح القوانين".

٣٢ – آن لويس نكر **A.L.Necker** (١٩٦٦ –١٨١٧م) مدام دى ستال **MmeDeStael** من الأديباتوالكاتبات الاجتماعيات الفرنسيات المشهورات.

٣٣ – جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، (ص: ٣٥).

٣٤ – إميل دوركايم (١٨٥٨ ـ ١٩١٧م) **EmileDurkheim**، أحد علماء الاجتماع الفرنسيين،تمثل أعماله اتجاهاً متميزاً ومؤثراً فى النظريات الاجتماعية.

٣٥ – جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، (ص: ٢٣).

٣٦ – د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص:٨٥).

٣٧ – جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، (ص: ٢٣).

٣٨ – د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص:٩٠).

٣٩ – برتليمي: علم الجمال، (ص:٢٣).

٤٠ – د. تمساح: البيئات المختلفة...، (ص: ٣ ـ ٤).

٤١ – عثمان نويه: حيرة الأدب في عصر العلم، (ص: ٥٠)، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٩م.

٤٢ – انظر،أفلاطون: الجمهورية، ترجمة د.فؤاد زكريا، هيئة الكتاب،القاهرة ١٩٨٥م (مواضع مختلفة)، وانظر، أرنست باركر:"النظرية السياسية عند اليونان"(٢/٦١ـ٦٨)، ترجمة لويس إسكندر، مؤسسة سجل العرب، القاهرة١٩٦٦م، ود.إمام عبد الفتاح: أفلاطون والمرأة، (ص:٥٢)، حوليات كلية الآداب ج الكويت ١٩٨٦م (حولية:١٢،الرسالة:٧٥) وما بعدها .

٤٣ – عثمان نويه: حيرة الأدب في عصر العلم، (ص: ٥٠).

٤٤ – انظر، برتليمي: علم الجمال، (ص: ٣٢).

٤٥ – انظر، برتليمي: علم الجمال، (ص: ٣٥).

٤٦ – استقيت هذه المفاهيم من الصراع بين أنصار مذهب "المنهج الوظيفي" للنص الأدبي وهو مذهب مجاوز للبنيوية، وأنصار فلاسفة المنهج التوليدي الذين يميلون إلى وصف النصوص الأدبية بأنها نظام لغوي،[انظر،د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، (ص:٤٨ـ٤٩)، و (ص:٧٣ـ٧٤) الكويت، عالم المعرفة ١٩٩٢م] .

٤٧ – انظر، الباحث ـ نقد البنية عند عبد القاهر الجرجاني،(ص: ص: ٤١٩)، مجلة "علامات في النقد، ج:٢٣، مج: ٦،(الناشر: النادي الأدبي الثقافي بجدة) ذو القعدة ١٤١٧هـ ـ مارس ١٩٩٧م.

٤٨ – ذهب (تزفيتان تودوروف) إلى التمييز بين المظهري **Discours**، والوظيفي **Historire**، انظر، محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي(ص٢٥)، ط٢ـ الدار العربية للكتاب، تونس١٩٨٢م.

٤٩ – انظر: د.صلاح عبدالحافظ: الزمان والمكان وأثرهما فى حياة الشاعر الجاهلى وشعرة (١/ ٦-١٠).

٥٠ – الظاهرة: هى استشراء نمط ما منظوراً إليه من حيث كونه كليا، بنية ومضمونًا معًا. أما المظهر فهو الهيكل الخارجى منظوراً إليه كشكل دون اهتمام بالمحتوى المضمونى داخله.

٥١ – انظر، النجيحى: أسس التربية الاجتماعية (ص: ١٢٢- و: ١٣٧).

٥٢ – د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص:٤١).

٥٣ – د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية المصرية، (ص: ٩٦)، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨م.

٥٤ – د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص:١٠٨- ١٠٩).

٥٥ – انظر، د.صبرى حافظ: حصاد العين الهادئة، مجلة إبداع،السنة الأولى،العدد/٩،(ص:٢٦).

٥٦ – د.صبرى حافظ: حصاد العين الهادئة، مجلة إبداع (س١، ع٩،ص:٢٦).

ما قبل وما بعد

مرحلة الصعيد

الوصف البيئى:

أدب يحيى حقى أدب اجتماعى يحاول تصوير قطاع من المجتمع المصرى فى بيئاته المختلفة والمنوعة، داخل إطار تاريخى صريح أو ضمنى، أو فى حل من ذلك الإطار أحيانًا، ويتناول بالتحليل نماذج بيئية من خلال تلك الشخصيات التى يقدمها، كما يتناول بالوصف أماكنه وهيئته الاجتماعية، وهو أيضًا يقف أمام التحولات الحضارية والمتغيرات الاجتماعية، متأملاً راصداً، يتعمق فى تحليل البيئات الساكنة ليصفها وصفًا رأسيًا[1]، يقدم من خلاله صورة اجتماعية ناصعة فى تجربة إنسانية أو اجتماعية، ذات نمط ثرى الدلالة والإيحاء، أو يرصد حركة بيئية من خلال رصدها رصداً أفقيًا فى تصاعدها الدرامى، فقد عاش يحيى حقى متنقلاً بين بيئات شديدة التنوع والاختلاف، بل والتناقض أحيانًا، وقد أفاد من كل تلك البيئات، بوعى وعمق انعكسا على ما يقدمه فى أعماله من صور بيئية، فالصورة البيئية التى يعبر عنها يحيى حقى، ماثلة بوضوح المعايشة فى ذهنه، بكل ما تشتمل عليه من قضايا اجتماعية وتحولات حياتية، ومتغيرات حضارية، فكل ذلك يمزجه بقضاياه التى يعبر عنها من وجهة نظر شخصية، ذات عمق ثقافى وخبرة إنسانية بالغة، فعالج يحيى حقى الحياة فى المدينة، كما عالج الحياة فى الريف وطرح قضايا الحياة فى البيئات الشعبية، كما طرح قضايا أخرى موازية، استمدها من بيئات (برجوازية)[2]، أو(أرستقراطية)[3]، وإن كان تناوله للمدينة قد اختلف عن تناوله للريف، ففى الريف،

نظر نظرات المراقب من الخارج، مهما حاول التعمق فى بيئاته وتجاربه، بينما هو فى كتاباته عن المدينة نظر إلى كل طبقة من الطبقات، التى تعرض لتقديمها، نظرة شاملة من الخارج، وأخرى فاحصة من الداخل، فيها فهم الخبير المعايش أكثر من انطباعات الرقيب الطارئ، ففى كتاباته عن الصعيد قدم شريحة واحدة هى (المجتمع)، وكل كتاباته تدور فى فلك استكمال صورة ذلك المجتمع المدهش، أما كتاباته عن المدينة فقد قدم من خلالها الطبقة الصغيرة ممثلة فى العائلة أو الأسرة، والطبقة الكبيرة ممثلة فى بيئة اجتماعية كاملة.

ولعل أهم ما يلفت النظر فى نتاج يحيى حقى بعامة، أن الشريحة الاجتماعية التى عُنى بها، وتوفر على تصويرها كانت هى الطبقة الكادحة المطحونة بمستوياتها المختلفة، من بين طبقات المجتمع المصرى، من خلال نماذج بيئية مجردة أكثر منها بيئة بعينها، حتى أننا – فى بعض الحالات – على الرغم من وجود تصريح محدد باسم بيئة معينة، إلا أننا نشعر بأن بيئة "كوم النحل" مثلاً، فى رواية "البوسطجى"[٤]، بيئة مثالية، لعرض قسوة الصعيد، فهو يركن إلى بيئات شبه مثالية، الأمر الذى يحول البيئة المجهرية الصغيرة إلى بيئة تمثل تمثيلاً دقيقًا البيئة الرئيسة التى تنطلق منها، أو تلتقى بها فى خصيصة ذات عمق، وجدير بالذكر أن يحيى حقى بلغت درجة ارتباطه بالشعب المصرى أن حول البيئة إلى "شعبيات"، إما ريف أو مدينة..، وهو عند تعرضه للبيئة الحضرية فى المدينة، نراه يختار منها الجانب الشعبى غالبًا، أو إظهار الانتقاد اللاذع من الجوانب الأخرى وسلبياتها، وهو فى ذلك يتماس مع نظرية (هيبولت تين) التى ترى من بين فرضياتها أن " فى كل مجتمع أنواعًا من الناس، وفى كل نوع أناسًا متشابهين فيما بينهم: يتحدون فى أحوال ميلادهم ونشأتهم، ويتفقون فى مصالحهم وحاجاتهم وأذواقهم وعاداتهم وثقافاتهم، كما يتفقون فى بواطنهم، فإذا رأى المرء واحدًا منهم فقد رآهم جميعًا"[٥]، ومن أقطاب هذا الاتجاه فى فرنسا: (بلزاك)، ثم (جول رومان)، ومن بعدهما فى انجلترا (أرنولد بينيت)، و(جالسورثى)[٦].

ولعل وراء اختيار يحيى حقى لهذا التوجه "الشعبى"، أو"الإنسانى"، ما يتمتع به من معرفته الدقيقة بأحوال تلك الطبقة، وخبرته العميقة بعاداتها وتقاليدها، لنشأته الأولى، فى حى السيدة زينب، ثم تنقله مع الأسرة فى أحياء أخرى، هى شعبية أيضًا. وسوف نُعْنَى فيما يلى بعرض الأنماط البيئية التى رصدها يحيى حقى فى وصفه لما تناوله من بيئات ريفية، من خلال جدولين رئيسين، هما: الدلتا والصعيد، ونتجاوز الدلتا لنخلص للبحث عن بيئة الصعيد فى أدب يحيى حقى، وما ينطوى تحت هذا الجدول من تيارات بيئية جديدة بالرصد والتسجيل والمدارسة(٧).

الـريف فى أدب يحيى حقى:

الصفات العامة للمجتمع الريفى تكاد تنحصر فى أن تلك المجتمعات يعيش فيها زُرَّاع، مستقرون يخططون وينظمون أعمالهم، ومتكيفون مع قوانين الطبيعة، وآخذون فى حسبانهم مواسم الحصاد: المادى والمعنوى بأنماطهما النفسية والمعرفية والاجتماعية، فطموحاتهم محدودة تكاد تقتصر على الضرورى، وهم يتجاوزون خيبة الأمل ويستخلصون منها حكمة عملية تخفف عنهم متاعبهم، فمهما كان العمل قاسيًا إلا أن الغلّة التى لا تكفى لإغنائهم، قادرة على حمايتهم من المجاعة(٨).

وعلى الرغم مما يظهر من تسلط الظروف على الريفيين فى كتابات يحيى حقى، فهى تفرض عليهم الخضوع للاستغلال والرق، إلا أنه "من الغريب حقا، أن يتقبل أى من البشر ذلك كله دون شكوى، أو قلق أو ملل، بل يتجاوز ذلك، إذ يكفى الفلاح فى ريف مصر بعامة أن يعيش فى طبيعتها الآسرة الجميلة حتى يكون عبدا قانعا راضيا صبورا مستغنيا عن كل شىء: الطعام والشراب والدواء والعلم، لأنه يجد عزاءه الكامل فى الطبيعة"(٩).

فالريفيون كما صورهم يحيى حقى، ليسوا نمطًا كئيبًا من الشعب، إنما هم فى الغالب سعداء مطمئنون قانعون، لأنهم لا يتطلعون إلى حياة أفضل، ويجهلون ما

تسميه الحضارة الغربية " اللا- رضا " (أى: القنوط)، فَهُمْ لا يعانون، لأنهم بعيدون عن التوترات النفسية الناجمة عن الاحتكاك التطلعى بالآخرين، ولهم من خلق التسامح ما يُفَرِّج عنهم تَوَتُّراتِهم، إنه مجتمع تسوده العلاقات الأولية، هذه العلاقات المنبثقة أساسًا من حياة الريف، كما تسوده الرقابة الأوَّلية حيث الأفراد معروفون للجميع، وتقوم فيه الاتصالات والتفاعلات الاجتماعية بين الأفراد على أساس البعد أو القرب العشائريين، فأهل الريف أكثر تجانسًا من غيرهم، ولهم خصائص نفسية تميزهم عن الحضريين، منها: التمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعى، والعرف، وهم أكثر إيمانًا بالقضاء والقدر(١٠)، لدرجة تطور معها هذا الإيمان الغريزى إلى نوع من الاستسلام السلبى لكل شيء دونهما - القضاء والقدر - فمعظم النماذج الريفية التى عرضها يحيى حقى فى كتاباته، وسمها طابع الاستسلام القدرى لما فرض عليها، فى سلبية لا تتحرك فيها يد للتغيير، ولا تحلم نفس بإمكانية ذلك التغيير، فهذه البيئات تسكنها أنماط من البشر لا يملكون من أمر أنفسهم ومصائرهم شيئا، لا تحدث المشاكل التى يتعرضون لها، أى رد فعل عندهم، حتى لو كان غضبا مكتوما، أو ألما مكبوتا، سوى رد الفعل التقليدى، وهو القتل بوصفه تقليداً أو من أجل التقاليد، أو نقيضه وهو الخوف والانطواء والعزلة، ويعيش هؤلاء حياتهم فى أتون الألم وهم لا يدرون أنهم يتألمون، ولا يحتج على هذا الوضع الإنسانى الشاذ، إلا وافد طارئ على الريف وبيئته.

كل ذلك نقيض لخصائص المجتمع المدنى الذى يبرز الفردية وسرعة التحرك الاجتماعى، وعدم التجانس وتمزق العلاقات الروحية على نحو ما سيرد فى الجزء التالى الخاص بالمدينة، لكن هذا لم يمنع اعتداد يحيى حقى بالقرية المصرية والنظر إليها بوصفها نواة للمجتمع(١١).

ومن أهم ما نلاحظه عند يحيى حقى أنه ينقل لنا بعرضه للنمط الذى يتناوله، عِبْرة أو خصيصة، أو يسجل اتجاها ما، على سبيل التأريخ له أو إبراز قصوره.

ولعل انتقاله إلى الصعيد وغيره من القرى المصرية، جعله يتصل بالناس وبالطبيعة، والفلاح المصرى، اتصالاً إيجابيًا على نحو ما، ساعد فى أن تنطبع فى ذهنه صور المرئيات على طبيعتها وفى حقيقتها من غير مكملات من خارج موضوعها (رتوش)، أو ألوان زاهية براقة، فنقل على الورق هذه الصورة فى شكل قصص قصيرة أو رواية، أو سيرة ذاتية، أو صورة قلمية، أو غير ذلك.. حريصًا على الأمانة فى النقل عن الواقع، وكثيراً ما كان يقول عن قصصه تلك، "إنها موجودة"، كما أكد ذلك فى تقديمه لقصة (قهوة ديمترى) التى استمد إطارها من ريف الشمال، فيقول عن "إنها موجودة فى مديرية الغربية"[١٢].

معظم تلك البيئات الريفية التى تناولها يحيى حقى نلاحظ أنها مستمدة من الصعيد على وجه التخصيص، وليس من حظ كبير لما دونه من بيئات – بالمعنى المكتمل للبيئة – فى كتاباته، كما يتضح عنده انعدام التفاعل الحقيقى مع طبيعة الحياة فى ريف الدلتا، مقابل التفاعل القشرى الظاهرى محبة أو مقتا، مع ريف الصعيد، ومرد ذلك إلى أن يحيى حقى لم يعش فى أى من الريفين طفلا، بل كانت حياته فيهما فى مراحل زمنية متأخرة بعض الشىء، بعد اكتمال وجدانه ونضج رؤيته للواقع المحيط به من ناحية، ومن ناحية أخرى جاء الريف، فى الدلتا أو الصعيد، ليمثل انهياراً لكل طموحات وتطلعات يحيى حقى العملية، فلم يكن مهاد الحياة فى الريف ودودا، ولم يكن يحيى حقى نفسه على استعداد لتطبيع علاقته بالريف، أما ما ظهر فى أسلوبه من سمات الشفقة والمحبة، فى (خليها على الله)، فإنما يرجع إلى أنها ذكريات كتبت بعد سنوات طويلة من تركه ذلك المكان – الصعيد – بعد أن نجا من أتونه وانفك عن ربقته، وعلى الرغم من ذلك، فطابع التوتر والعداء يسم نظرته إلى ذلك الواقع الذى عاشه، ثم نقله إلى القراء فى أعماله الأدبية.

كذلك لم تنجح البيئة الريفية، فى الوجه البحرى فى استثارة مشاعره نحو خصائصها وأعماقها، لذلك ظل يحيى حقى على السطح منها، وربما يرجع ذلك إلى

كون أهل الدلتا لديهم النزوع للثورة وتفريغ مكبوتاتهم، على عكس أهل الصعيد، وترجع بذور تلك الخاصة الاجتماعية إلى الملكية الزراعية التى هى السرد الحقيقى للفلاح إذ منها يستمد قوته وقوته، فهى فى ريف "الوجه البحرى" كانت موجودة آنذاك، وإن كانت "مفتتة إلى أجزاء متناهية فى الضآلة، قد تصل فى المتوسط إلى أقل من فدان واحد"(١٣)، على عكس السواد الأعظم من فلاحى الصعيد، فوجود ملكية، وإن كانت ضئيلة، يعطى انطباعًا بالاستقرار النفسى لأفراد المجتمع، بخلاف مجتمع الصعيد الذى لم يكن أحد غير الإقطاعيين يملك فيه شيئًا سوى السخرة والقهر، الأمر الذى أورث أهل الصعيد نوازع ومركبات نفسية نجحت فى استثارة يحيى حقى للكتابة عنها، لاسيما وأن حقبة الصعيد فى حياة يحيى حقى واكبت عنده مرحلة تتميز بالتعقل والنضوج، أما الدلتا والوجه البحرى، فكانت حياة يحيى حقى آنذاك تمر بالمرحلة العصبية التى رأى فيها انهيار أحلامه وانكسار طموحه، فلم يكن مجهزًا للتلاقى النفسى مع الريف هناك، معتقدًا أنه العقبة الكأداء أمام أحلامه، وهى النظرة نفسها التى انسحبت على الصعيد، إذ نلاحظ أن كل "صعيدياته" كتبها فى مرحلة تالية لحياته فى منفلوط،لذا رأيت أن أقسم النقطة التالية فى هذا الفصل إلى جزأين أولهما حول مرحلة ما قبل الصعيد والأخرى حول مرحلة ما بعد الصعيد، وقبلهما حديث موجز عن مرحلة الصعيد فى نتاج يحيى حقى.

مرحلة الصعيد:

ليس لما دون الصعيد – من بيئات ريفية بالمعنى المكتمل للبيئة – من حظ كبير، فى أدب يحيى حقى، إذ أن جل بيئاته الريفية التى تناولها وعبر عنها فى أعماله الأدبية، تدور فى فلك الصعيد، إلا بعض صور قليلة فى بيئات ريفية أخرى تنتمى إلى "الغربية"، أو"الشرقية"، أو"دمياط"، أو"دمنهور"... وغيرها، على نحو ما سبق ذكره، أما الصعيد فكان له سطوة المعلم، إذ ينظر إليه يحيى حقى أحيانًا على أنه مدرسة، فها

هو ذا يتحدث عن أحد أبطاله، فيقول: "عندما شب عن طوقه رحل عن بلده، وسافر إلى أقاصى الصعيد، فخبر الناس ودرسهم"(١٤)، وكأن أهل الصعيد بالنسبة ليحيى حقى هم الدروس الحقة، التى يجب على الإنسان أن يتعلمها.

وقد ظلت دروس تلك المدرسة، متجددة فى ذهن يحيى حقى لدرجة فاقت ما يكتسبه الإنسان من طبع أو تربية، فبفضل تلك الوظيفة التى عمل بها فى الصعيد – معاونًا للإدارة – خالط الفلاحين، وخبر الريف وأهله، وحيوانه وزرعه، ونيله، ومحاجره ومشاكله كلها، إذ كانت مخالطة مباشرة، لا اتصالاً من بعيد، أو من عل، لذلك كان لعمله – بوصفه معاونًا للإدارة فى منفلوط – أكبر الأثر فى حياته الإنسانية وأعماله الأدبية، وقد لخص أثر هاتين السنتين عليه وبلور دورهما فى حياته بقوله: " كنت فى خطر شديد – [خلال مرحلة العمل الديبلوماسى] من أن تأسرنى هذه المظاهر البراقة، فأضيع، وأصبح (تفاهة لابسة سموكن)، ولكن شيئًا واحداً أنقذنى، ليس هو طبعى ولا تربيتى، فالإنسان مهما صلبت إرادته غير معصوم من ضعف طارئ تنزلق عنده قدمه، ثم لا يعرف – بعدها – كيف يقوم، إنما الذى أنقذنى هو عملى مدة سنتين بالصعيد، فهذا العمل.. عرفت بفضله بلدى، وأهله، ومشاكله، وشدة حاجته لمن يأخذ بيده من أبنائه، هذا الشعور أنقذنى من الضيا ع، وأقامنى إقامة وجدت فيها السلامة وراحة القلب بقدر ما فى الدنيا "منهما"، حتى كدت أؤمن أن خير من يصلح للتمثيل (الديبلوماسى) هو من غرق فى الريف بين أحضان أهله زمنًا غير قليل"(١٥).

فحياة الصعيد كانت مرحلة تالية لمرحلة تجريب الحياة العملية فى "الإسكندرية"، و"ريف الدلتا"، هدأت خلالها ثورة الطموح واندفا ع الآمال، واضطر راكبها أن يترجل، وأن ينزل عن صهوته العالية، بعد أن ذاق عناء الأعمال القصيرة الفاشلة، كما أنه وجد فى عمله بالصعيد، نوعًا من التعويض، فقد دفعه هذا الشعور إلى استقرار نفسى لم ينغصه عليه سوى حياة السأم والملل التى عايشها فى الصعيد إضافة إلى نفوره الشديد من طبا ع وعادات وتقاليد لم يكن يومًا ربيبها، لكن هذا لا يجعلنا ننسى

أنه كان ليحيى حقى نفسه مستقراً، وقد ظلت سطوة الصعيد وسلطته وقوته على اتقادها ونفوذها عنده لفترات بعيدة.

وقد سجل يحيى حقى تجربته فى الصعيد على مستويين:

[الأول]: مستوى المذكرات المباشرة، فى كتابه "خليها على الله"، ومحورها الهوة التى تفصل هذا الامتداد البشرى الفسيح، عن الحكومة المركزية التى تقابله بالإهمال، بل وازدراء النفسية الاجتماعية المميزة لهذا الامتداد الجغرافى والبشرى، فى الصعيد.

[الآخر]: مستوى التصوير الفنى القصصى، فى مجموعة "دماء وطين"، وهى صعيديات تدور فى منفلوط[١٦]، ولها بقية فى مجموعة "أم العواجز"، مثل قصتى "إزازة ريحة"، و"حصير الجامع".

الدلتا: مرحلة ما قبل الصعيد:

لم يَنْصَبّ اهتمام يحيى حقى على ريف الدلتا - الذى تنقل خلاله أيام عمله الأولى مُحامٍ فى دمنهور والإسكندرية - إلا بقدر ضئيل، قد يتطرق فيه لتحليل نفسيات أفراده، لكنه لم يهتم بتحليله بوصفه مجتمعًا بيئيًا له خصائص وتقاليد تَتَحَكّم فى أفراده وتوجههم، فهو لم يخالط أهلها مخالطة مباشرة، بل اقتصر على التعرُّف إليهم عن طريق ملفات القضايا، "وأغلبها قضايا صغيرة"[١٧]، ولذلك عاش فى هذه البيئة الريفية دون أن يحاول الامتزاج بها، فظل على هامشها[١٨]، يجوس خلالها كالمُخَدَّر، "لا يفهم سبب علته ولا يحس فى قلبه إلا يأسًا مريراً واستسلامًا صاغراً"[١٩]، لأنه "رضى أن يرتد عن وقفته بالصف الأول، وارتضى الصف الثانى بديلاً، فلا لوم على قدمه إذا انزلقت إلى الوراء"[٢٠]، فكان لانكسار أحلامه على صخرة الواقع الصلد، ارتباط كبير بعدم القدرة على التعايش مع الواقع الجديد، إذ كان ذى ذروة رفضه له، بعد أن تأخر عن المرتبة التى تؤهله لاستكمال علومه بالخارج،

فواجه تلك البيئة – مدنًا وقرى على السواء – بحيادية وجفاء نأيًا به عن التعرف إليها من الداخل كما أنه لم يهتم بظواهرها أيضًا، فاقتصر حديثه عند تناولها فى كتاباته، على أحداث تقع فى الشرقية أو الغربية، أو دمياط، أو الإسكندرية...[٢١]، بينما المنطلقات والدوافع البيئية: آخر ما يمكن أن نراه واضحًا، لأنه لم يعش فيها عيشة الراصد المدقق الذى يلاحظ الأفعال ودوافعها والنفسيات وتركيباتها المنوعة، إضافة إلى أن معظم مراكز المديريات – فى الشمال – كانت متخلفة لدرجة تبعث على الرثاء، دون تضافر عوامل مسببة لهذا التخلف ومرسخة له، كما هو الحال فى الصعيد وقتذاك، مع أنها مدن غنية تعج بمحالج القطن، وأهلها أرباب تجارة وحزم[٢٢]، ومع ذلك استطاعت تلك البيئة فرض وجودها فى بعض أعماله، وجودًا محسوسًا، فمن أهم خصائص يحيى حقى أننا نلمس أن كل عمل أدبى يكاد يكون له بيئاته الخاصة به، ثم هى بعد ذلك فى ذاتها تكون عامة أو خاصة فى ذاتها، فيجسدها الكاتب ثم يجعل منها إطارًا اجتماعيا أو نفسيا، أو تاريخيًا أو جغرافيًا لشخصياته داخل العمل، أو لأفكاره ودوافعه، يتضح ذلك عند حديثه عن مقهى (ديمترى)، فى إحدى قرى مديرية الغربية، فهو يبين لنا أنها مصاغة كأنها مثال، حيث يقول: "هى غير خاصة ببلد دون بلد، هى – إن شئت – (ماركة) لقهاوٍ عديدة منتشرة بريف مصر شمالها وجنوبها، فى كل بلد صغير أو قرية كبيرة"[٢٣]، ثم نكتشف بعد ذلك أن صورته المثالية هذه، ما هى إلا وصف حى لواقع حقيقى، فمقهى (ديمترى) مجرد أنموذج لنوع مخصوص من المقاهى، يقع فى بلد صغير من بلاد مديرية الغربية، يقدم الكاتب من خلاله صورة هادئة لتلك البيئة وأوجه النشاط اليومى بها، وذلك فى عبارات صافية ومشوقة، إذ يصف قرية (مقهى ديمترى) بقوله: "يضمها النيل إلى صدره الرحب غير حاقد على هؤلاء الناس الذين يشقون لجته بفلكهم سعيًا إلى الأسواق فى المدن والقرى، ويغسلون فيه أجسادهم، ويزيلون صدأهم، ثم بعد ذلك يهملون التقرب إليه كما كان يتقرب إليه أجدادهم الأقدمون"[٢٤].

إنه يقدم ههنا وصفًا امتداديًا مختصراً حاول فى نهايته أن يربط بينه وبين ماضيه، راصداً لنوع من التغير الذى لحق تلك البيئة، ألا وهو التغير العَقَدِى، بينما لم تنل (دمياط) اهتماماً كبيراً من يحيى حقى فى كتاباته، ففى قصته "من المجنون؟" يكتفى بوصفها أوصافًا عامة تشترك مع بيئات كثيرة فيها، فيقول: "أقبل شتاء دمياط ببرده القارس وأمطاره الغزيرة، فلم يقو جسم محسن على تحمل رطوبة الجو"(٢٥)، فقد كان يحيى حقى منصرفًا إلى بطله محسن، يرصد متغيراته وحالاته، غير أنه قدم من خلال تلك القصة مجموعة من الخصائص العامة التى تتميز بها أية بيئة ريفية من حيث إمتاع النفس بجو الريف، وهوائه النقى، وضمائر أهله الخالصة(٢٦).

فيحيى حقى فى التعامل مع بيئات الدلتا الريفية، اكتفى بالوصف السطحى لظاهر عامة، تكاد تكون مشتركة مع كل البيئات الريفية، فهو عندما يتحدث مثلا فى قصته "محمد بك يزور عزبته"(٢٧)، عن قرية "حوض بخيخ" التابعة لمركز (ههيا) من أعمال مديرية الشرقية، يصفها بقوله: " للقرية محطة للسكك الحديدية، ضيقة، ورصيفها لا يزيد طوله عن متر ونصف المتر، ويمتد أمام " كشك " من الخشب صغير قذر، ووراء " الكشك " ترعة صغيرة، لا تفتأ " مَعَدِّيَّة " لا شكل لها ولا لون، تذهب وتجئ، وفيها عامة الناس وما معهم من بضائع، كان السكون ضاربًا أطنابه، وإنك لن تتمثل لنفسك صورة صحيحة للهدوء والسكينة، إلا إذا كنت فى الريف، لا يقطع السكون سوى أزيز أجنحة الذباب الكثير، وإلا أصوات الفلاحين وهم يزجرون أبقارهم وجاموسهم، عندما يتخطون بها القنوات والمزلقانات: هش – هِش... "(٢٨).

والقرية عبارة عن امتداد من العشب وأكوام من المحاصيل والسباخ، أنى نظرت إليها يطاردك هذا الاتساع، الذى لا يقطع امتداده سوى بعض الأشجار والنخيل(٢٩)، كما وصفها بأن شمسها حارة وترابها متناثر: " أخيراً وصل الركب إلى دار صغيرة قد حال لون طلائها الخارجى فاسود من حرارة الشمس والتراب المتناثر"(٣٠)، فتلك القرية مجتمع صغير، كل شىء فيه لفحته الشمس فحال لونه إلى لون محايد، حتى

منازلهم الفخمة، متى وجدت، فلا هى بالقذرة ولا بالنظيفة، طعامهم تشمئز منه النفس لمبالغتهم فى دسمه ودهونه، والغبار يتخلل كل شىء حتى أنفاسهم، وهم يغربون بغروب الشمس، لهم حديث منبسط، إذا جاز فيه الغرباء انقبض، يظللهم السأم والسكون، تلك البيئة ظلت آثارها نضرة واضحة فى حياة الفلاحين التى هى مزيج من التخلف والقهر والشعور بالاستعباد من قبل " ابن البك الكبير"، و" مراد ناظر العزبة"، فيحيى حقى يبرر صلافة ابن البك بقوله: " هذا مخلوق يشعر بقوته، فهو منتصب القامة، فوق حيوان ذليل، يستعبد رجلين يجريان فى ركابه، ولكن كلاً منهما راض مسرور، فالسيد مطمئن مقتنع بتفوقه واستحقاقه للسيادة عليهم، فالبك يلبس (بذلة)، وهم يلبسون (الجلاليب) والحمار لا يشعر والقرويان لا يفكران"(٣١).

أما " مراد " فهو واثق من مقدرته، يشعر بذكائه وسعة حيلته ونضوج عقله(٣٢)، فهو يعرف كيف يعامل الفلاحين بقسوة وشدة كما كان يعاملهم " حسين بك جاهين"، والد " محمد عمر" الشاب الغرير، فمراد وهو اللماح الذكى، يعى " أن مثل هذه الأخلاق هى وحدها التى تنفع فى معاملة الفلاحين الذين لم يتعودوا طوال حياتهم سوى القسوة والشدة "(٣٣).

وعلى الرغم من سطحية التصوير التى اتخذها يحيى حقى منهجًا فى تعامله مع البيئة الريفية الشمالية، إلا أنه كان مهمومًا بنقل انطباع راسخ فى داخله يؤكد أن حياة الريف صعبة، لا يقوى عليها إلا من كان مثل " مراد الخولى" فى قصة " محمد بك يزور عزبته "، غير أن هذه السطحية لم تنقلب مطلقًا إلى سذاجة، بل إن يحيى حقى كان أمينًا مع نفسه، فتلك البيئة الريفية فى ذلك القطاع الجغرافى لم تترك عليه بصماتها، كما فعلت بيئة ريفية أخرى: هى " الصعيد "، فالفرق بين البيئتين فى الأثر كبير، إذ أن الحقبة التى قضاها فى ريف الدلتا والإسكندرية، تمثل أولى خطوات احتكاكه بالحياة العملية بعد تخرجه فى الجامعة، وكانت حياة غير مستقرة على الإطلاق، ومستقبلها غير واضح، بل إنها لم تكن ترضى طموحه على الإطلاق.

الإطار البيئى: مرحلة ما بعد التصعيد:

مفهوم الإطار:

لكل شىء إطار، سواء كان ذلك الشىء فكرة، أم صفة، أم فعلاً أم ظاهرة، أم علاقة، أم كائنًا، أم نظامًا. وكذلك فإن للإبداع الفنى بالضرورة إطارًا، أى أن له مجموعة من العوامل، تكون بيئة بصفة عامة، ولكن مفهوم (الإطار) أعم، ويشير إلى " العوامل والظروف المحيطة التى يظهر فى حدودها "، وهو بالفعل يشير إلى "الحدود الخارجية، وإلى الأرضية التى يظهر عليها شىء، أو أمر ما.."(٣٤).

أنواع الأطر البيئية فى أدب يحيى حقى:

تعد البيئة المصرية - معينة مسماة، أو موصوفة، أو غير ذلك - من أبرز سمات أدب يحيى حقى، فاتجاهه إلى البيئة المصرية مظهر من أوضح المظاهر التى تتصل بالحدث وأسلوب هيكلته داخل أعماله الأدبية.

فالبيئة بشكل عام، تعد مادة جيدة لدراسة التطور الاجتماعى، ونفسية الشعب المعبر عنه وعن وجدانه، داخل النصوص الأدبية، وأثر هذا التطور فى الأدب نفسه، وأسلوب معالجته فى الأعمال الأدبية.

وقد انتبه الكتاب والأدباء إلى أهمية وجود إطار بيئى واضح المعالم، تدور داخل حدوده أعمالهم الواقعية، ومن هنا ظهر نوعان من الأطر البيئية إلى جانب البيئة المعينة المسماة، هذان النوعان هما:

أولاً: إطار القناع البيئى:

يلجأ الكاتب أحيانًا فى بعض أعماله إلى استخدام قناع ساتر يتخفى وراءه، هاربًا من واقع بيئته، أو أن يستخدم كذلك هذا القناع ليخفى بيئته محاولاً فرض واقع

ما – من خارجها – عليها، وأسباب الرغبة فى الهروب إلى القناع كانت ترجع – فى مطلع القرن الحالى – مباشرة، إلى "نقل بعض الكتاب نقلاً حرفيًا عن الروايات الغربية، ومادامت هذه الروايات تدور فى بيئات أجنبية، فلا بأس من أن تدور الروايات المؤلفة أيضاً فى البيئات نفسها التى تدور فيها الروايات الغربية، أو أن يقرأ الكاتب وصفًا لبلد من بلدان العالم، يشعر باهتمام الناس به، فيقدم للقراء رواية عن هذه البيئة تتجاوب مع هذا الاهتمام، ولن يحاسبه القراء حساباً عسيراً على الأخطاء التى يتورط فيها أثناء تصوير هذه البيئات الأجنبية لأن جهلهم بها يكاد يكون عاماً، وذلك بعكس ما لو حاول المؤلف تصوير البيئة المصرية، فإن حسابه مع القراء سيكون عسيراً"(٣٥).

وقد يرجع السبب الأقوى فى هروب المؤلفين من واقع البيئة المصرية إلى رغبتهم فى عدم الاصطدام بتقاليد وعادات مجتمعهم، ففى مطلع القرن العشرين، كانت العلاقة العاطفية بين الرجل بالمرأة محرمة فى مجتمعنا المصرى، مادامت غير شرعية، فلم يكن أمام المؤلفين وسيلة للتعبير عن أحداث من هذا القبيل سوى اللجوء إلى بيئة القناع.

وتدخل "الرواية السياحية"(٣٦) تحت هذا النوع، إذا كان المؤلف يتحدث عن بيئات غير البيئة الأم، التى ينتمى إليها.

والأمثلة على هذا النوع من الأطر البيئية كثيرة، أشهرها رواية (ورقة الآس) لأمير الشعراء أحمد شوقى، التى تصور حياة ملكة العرب "النضرة بنت الضيزن" التى تخون أباها وقومها من أجل حبها للأمير "سابور" قائد جنود الفرس، ومنها رواية (الفتاة اليابانية) لحسن رياض، وكلتاهما تسقط على واقع كاتبها، من خلال الرمز الذى يستخدم القناع البيئى التاريخى فى الأولى، والجغرافى فى الثانية(٣٧).

وليس معنى هروب المؤلفين من البيئة المصرية إلى غيرها من البيئات، أنهم كانوا ينجحون فى تصوير هذه البيئات الجديدة، من خلال أحداث أعمالهم، فهم مشغولون –

بالدرجة الأولى – بإشباع فضول القارئ، بسلسلة من الأحداث العجيبة المتشابكة، هذه الأحداث لا تخضع للتفسير والتحليل، ولكنها تخضع للقدر والمصادفة، وليست مترابطة فيما بينها ترابطًا حتميًا، فالكاتب فى تلك المرحلة كان يهدف إلى تقديم العجيب والغريب مما يربط بين روايته وبين الحكاية الشعبية(٣٨).

هذا النوع من الأطر البيئية انقرض وحل محله الإطار الواقعي، الذى هو خارج الإطار البيئى المقنع، أو المجرد – أيهما – بل هو وصف بيئى واقعى، على نحو ما فعل "محمود البدوى"(٣٩)، ثم – فى جيل تالٍ – "بهاء طاهر"(٤٠)، فى بعض كتاباتهما عن أوروبا، وما عايشاه فيها من بيئات.

وكان ليحيى حقى دوره فى تطوير هذا الإطار واستخدامه بما يوافق أسلوبه ورؤيته الفنية، التى يعالج بها أعماله، فعمد إلى فكرة القناع نفسها، لكنه بدلاً من أن يستخدمها هو بوصفه مؤلفًا، دفع إحدى شخصياته للقيام بهذا الدور، فـ(مارى) فى روايته (قنديل أم هاشم)، عندما أرادت أن تنفر إسماعيل من الحياة الجماعية وسيادة قوانين العواطف الإنسانية التى تتسم بها بيئته، لم تصرح له بذلك صراحة، وإنما نقلت له مشهدًا موازيًا هو مشهد القناع البيئى، إذ وازنت بلا تصريح بين البيئة الشعبية التى تعتمد التواكل إمامًا لها، وبين المرضى الضعفاء الذين يطيل الجلوس بجانبهم، ويخص بعطفه منهم، من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن لعقله وأعصابه، وما أكثرهم فى أوربا – وفى الشرق أيضًا – فلما رأت مارى حلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه، علمته أن "هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمتد إليهم، فإذا وجدوها أغرقوها معهم، أما هذه العواطف الشرقية، فهى مرذولة مكروهة لأنها غير عملية وغير منتجة، وقوتها فى الكتمان لا فى البوح"(٤١).

فإن وضع القارئ أو الباحث البيئة الشرقية محل البيئة الغربية هنا فى هذا المشهد، للمس – عن قرب – الحدود الواضحة المشكلة للقناع البيئى كما رسمها الكاتب، إذ اعتمد هنا على فنية "التعريض"، التى تقوم على أساس منها فكرة القناع، بوجه عام.

ثانياً: إطار البيئة المجردة:

هذا النوع من الأطر البيئية، هو عبارة عن تشكيل بيئى، يتكون من مجموعة سمات وتقاليد تتميز بها بيئة صغرى، للرمز والإشارة إلى البيئة الأم التى تشكل تلك السمات والتقاليد: العناصر الرئيسة فى بنيتها النفسية والاجتماعية والتاريخية، فهذا الإطار لا يتحقق إلا فى الأعمال التى تستخدم بيئتها الفنية بوصفها رمزًا لبيئة اجتماعية، مثل بيئة رواية (صح النوم) التى جعل يحيى حقى من بيئتها كيانًا مجرداً، يلمح به إلى مصر كلها، معتمداً فى ذلك على السمات الرئيسة المميزة للنفسية البيئية والتركيب الاجتماعى لهذا المجتمع، ولما كان الأصل الأشمل والأعم، المميز للإطار المصرى هو الريف، جعل الكاتب هذا الإطار ريفياً، ثم جرده عن التعيين، فجعل منه إطاراً مجرداً.

الإطار الريفى فى (صح النوم):

انتهى يحيى حقى من كتابة روايته (صح النوم) فى السادس من فبراير عام ١٩٥٥م، ونشرت طبعتها الأولى فى أبريل من العام نفسه[٤٢]، "وتدور أحداثها فى قرية من قرى مصر"[٤٣]، وتصور قطاعاً عريضًا من الحياة فى الريف[٤٤]... وواضح أن "الكاتب يرمز بهذه القرية إلى مصر كلها"[٤٥]، فإذا كان قد جعل من هذا القطاع رموزاً لمصر كلها،فهو محق إلى أبعد حدٍّ، لأن مصر ليست القاهرة والإسكندرية، بقدر ما هى ذلك المجتمع الريفى العريض[٤٦]، فهو يقدم قرية مصرية الملامح "راقدة بين الحقول" تعيش فى عزلة وشبه انقطاع عن المدينة[٤٧]، بوصفها إطاراً يحاول أن يصف من خلاله أحوال الفلاحين فى ظل مرحلتين، هما: مرحلة الأمس [ما قبل ثورة عام ١٩٥٢م]،ثم مرحلة اليوم [ما بعدها..]، لذلك كان حتماً عليه أن يعرض قرية متكاملة الملامح، فيها من كل بيئة ريفية سمة تقربها من ذلك المثال، من خلال استعراض بعض

الخبرات الحياتية المستمدة من التجربة الوظيفية فى ريف الصعيد حيث عمل يحيى حقى "معاون نيابة"، فقد أشار إلى "الحان"، وإلى "السيرك" أيضًا – فيما بعد – (فى: "خليها على الله")، كما رسم ملامح القرية المعزولة الغارقة فى كسلها من قبل (فى: "دماء وطين")، وجرب الرمز المحدد فى ختام "قنديل أم هاشم"[٤٨].

فالرمز فى "صح النوم" واضح وكان يمكن أن يتهددها خطر التجريد لسيطرة فكرة مسبقة على تصاعد المعالجة الدرامية، لولا الاستفادة السابقة للمؤلف من تجربته فى منفلوط، التى قدم ذكرياته عنها فى كتابه "خليها على الله"، وبذلك استطاع أن يكسو هيكله الرمزى بما فى الواقع من لحم حى، فالقرية أقرب ما تكون إلى إحدى قرى الصعيد، التى عايشها المؤلف فى شبابه المبكر، وخمارتها،لا بد مستمدة من خمارة منفلوط التى كان يملكها أجنبى، وجاء ذكرها فى ذكرياته، فتلك الخمارة التى كانت تثير فى نفسه تأملات عن التطور الاجتماعى[٤٩] فى منفلوط، هى نفسها ساحة التغير الاجتماعى المتأثر بالتطور الجديد فى الإطار الريفى لصح النوم.

يقول يحيى حقى: "إذا أتى المساء، وفرغ الكادحون من عملهم، تسلل بعضهم إلى الحان حيث يشربون النبيذ، ويلعبون الورق، ويأكلون من الطعام ما لو قدم إليهم فى منازلهم لاستهانوا به...، تدور عليه الأحاديث والأسمار والنكات والضحكات، وقد تجردت القلوب من الغم والهم...، ويجوس خلال الموائد صاحب الحان، يعرف الجميع، ويناديهم بأسمائهم، فعل الصديق مع صديقه"[٥٠].

هنا يتقاطع هذا المشهد مع مشهد الخمارة فى "خليها على الله"، الذى يعد المادة الأولية لنفس الصورة فى القصص الأخرى عنده، كما يتقاطع وصف القرية مع نموذج القرية الأوروبية التى عايشها يحيى حقى فى مغتربه، سواء أكان هذا التقاطع تأثرًا تصوريًا، مثل وصف الحان وروادها، أم تأثرًا جزئيًا مثل الألفاظ المتناثرة هنا وهناك، التى هى موضوعة للوصف الذى لم يكن مألوفًا بعد، فمثلاً يستعمل لفظ (المقاطعة) للدلالة على القرية أو الحى، حيث يقول: "أنت أصل الداء وسبب بلاء هذه القرية الطيبة، أصبحت بفعلتك مثار سخرية أهل (المقاطعة) كلها"[٥١].

كذلك (السيرك) فى "صح النوم"، لا شك فى أن يحيى حقى استمد أصوله من ذلك "السيرك" الوارد ذكره فى"خليها على الله"، وليس من الأمر مقصوراً على الأماكن فحسب، بل إن الشخصيات فى"صح النوم" مستمد بعضها كذلك من شخصيات "خليها على الله"، مثل العمدة، رمز الحكم الفاسد، والشيخ الناصح رمز النفاق(٥٢).

وإذا كان يحيى حقى قد غالى فى تشكيله لريف "صح النوم"، بحيث إنه أدخل بعض سمات الريف الأوربى على إطاره، إلا أنه ترك لريف الصعيد. مجالاً فسيحًا لتملك المشهد الريفى وصفياً ونفسياً.

وقد حدد الناقد الأدبى الأستاذ " فؤاد دوارة ' النقطة التى حولت الصياغة الأسلوبية للرواية من مجرد رصد حدثى إلى توفيق بنائى(٥٣)، فالكاتب فى تصميمه لهذا العمل الأدبى لم يذكر اسمًا واحداً..، فالقرية لا اسم لها، وجميع شخصياتها ذوات مجردة بلا أسماء، وقد يكون لذلك أثره فى إضفاء جو من التعميم والرمزية على الرواية وأسلوب معالجتها للتجربة، ومن ثم البيئة والمجتمع الذى تناول مشاكله، غير أننى أحسست أثناء قراءتى للرواية، وبخاصة القسم الأول منها، الذى سماه المؤلف (الأمس)، بأن حذف الأسماء كان من بين العوامل التى ساعدت على إضفاء جو الضيا ع والانحلال على أهل القرية، كما قامت بدورها فى التجريد، فهم يعيشون بلا هدف ولا نظام ولا أمل فى الغد، وكلها سمات مترسخة فى فلاحى الصعيد . على أنه لو تُركتْ فكرة الرمز جانبًا، ثم قُرِئَ الجزء الأول من الرواية [الأمس]، لأحسسنا أن الكاتب يصور قرية مصرية حقيقية، ويعرض لجوانب من مآسيها ومشكلاتها عرضاً حقيقيًا لا رمز فيه ولا إيحاء..، وكان من الأفضل لو مهد يحيى حقى فى هذا الجزء للأحداث الرمزية التى سيقدمها فى جزء الرواية الثانى [اليوم]، تلك الأحداث التى يرمز بها إلى الروح الجديدة التى بعثتها الثورة المصرية فى كل أنحاء مصر(٥٤)، والريف بخاصة، لأنه أكثر بلادها تأثراً بمتغيرات الثورة على نحو ما هو واضح فى رواية "صح النوم"، فالفلاحون هم الذين فاقت قفزتهم قفزة غيرهم متأثرين بالمكاسب الاجتماعية للثورة(٥٥).

أما الصورة الوصفية والقصصية التى قدمها يحيى حقى فى "صح النوم"، فليست إلا امتداداً لهذا الفن الذى برع فيه وتألق به، وعلى الأخص، فى رصده لذكرياته عن "الصعيد" فى "خليها على الله"، وهكذا نجد أن البنية الريفية فى الصعيد، هى مصدره الحى الذى منه سرت شرايين الواقع الدافئ، فى قصة (صح النوم)[٥٦]، داخل إطاره الريفى المجرد، وكأنه يشير إلى أن النمط الريفى الحقيقى موجود فى الصعيد، لم تفسده أية أنماط دخيلة أو آثار بيئية مغايرة، لذلك لم يجد يحيى حقى أمامه سوى الصعيد ليصوغ منه إطاراً ريفياً، يومئ به من قريب، إلى الشخصية الحقيقية لمصر وبيئاتها، وإلى ما حققته الثورة من متغيرات، فالحياة الجديدة لمجتمع ما بعد الثورة تمثلت – أكثر ما تمثلت – فى الريف الذى أثرت فيه تحولاتها لدرجة اقتضت كثيراً من التغير بعد ثبات طويل فى بعض نواحى الحياة إضافة إلى ما وجه للريف من إصلاحات كثيرة فى شتى الأنحاء والمجالات، لذلك لم تتضح آثار الثورة فى بيئة مثلما اتضحت فى البيئة الريفية[٥٧].

إحالات وأسانيد:

١ – أقصد بالوصف الرأسى وصف البيئة وصفًا هيكليًا فى نقطة زمنية قصيرة جداً، أو غير متحركة، أما الوصف الأفقى فتقديم صورة البيئة الواحدة فى فترات زمنية مختلفة، ورصد ما طرأ عليها من تغيرات.

٢ – البرجوازية: هى طبقة الإقطاعيين وأصحاب رؤوس الأموال.

٣ – الأرستقراطية: هى طبقة النبلاء.

٤ – فى باريس عام ١٩٣٣م نشرت دار غاليمار LiberaireGallimard، عملاً روائيًا قصيراً عنوانه Vieillefrance، لمؤلف فرنسى هو روجر مارتن دى جار RogerMartinDuGard، وهو أحد الحاصلين على جائزة نوبل فى الآداب، وقد ترجمت هذه الرواية إلى الإنجليزية، بوساطة جون رسل GohnRussell تحت عنوان "البوسطجى" ThePostman، ونشرت الترجمة عام ١٩٥٥م، والشخصية الرئيسة فيها هى شخصية "بوسطجى" يترك باريس العاصمة لينتقل إلى الجنوب الفرنسى حيث الريف والقرية وقصة الحب واللقاءات العاطفية، وما إلى ذلك مما يتفق مع رواية يحيى حقى، وتنبغى دراسته دراسة معمقة تحدد بدقة: أين تقع رواية "البوسطجى" التى كتبها يحيى حقى من هذه الرواية الفرنسية التى لا يشك أحداً فى أن يحيى حقى اطلّع عليها فى أصلها الفرنسى، تلك الرواية التى كتبت فى ضوئها رواية "البوسطجى" العربية، ونشرتها مجلة (المجلة الجديدة) عام ١٩٣٤م فى إصدار مستقل [انظر، د. سيد حامد النساج: "يحيى حقى.. عطر الأحباب"، فى: الجوهر. الإشعاع. الظل.، (ص: ٣٧ – ٣٨)]، لتصبح هذه الرواية كيانًا مؤثرًا فى الثقافة العربية، فتؤثر فى "جمال الغيطانى" الذى كتب قصة "منتصف ليل الغربة" فإذا بها تشبه "البوسطجى" فى بدايتها وتكنيكها [انظر، د.عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة،(ص:١٢٠)، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨م]، كما أثرت فى"يوسف القعيد" فكتب على منوالها رواية "أيام الجفاف" [انظر، د.محمد حسن عبد الله: الريف فى الرواية

العربية،(ص:١٩١)، عالم المعرفة: ١٤٣، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، نوفمبر١٩٨٩م].

٥ - د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث،(ص:٥٤٨ - ٥٥٩)، ط٣ - دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٤م، وانظر، د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية المصرية، (ص: ٩٩).

٦ - جون جالسورثى (١٨٦٧ - ١٩٣٣م) كاتب إنجليزى واقعى.

٧ - للكاتب رسالة علمية استغرقت البحث فى الجوانب الأخرى المتعلقة بالبيئة فى أدب يحيى حقى بعامة، (انظر، أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية فى أدب يحيى حقى، كلية اللغة العربية - جامعة الأزهر بأسيوط ٢٠٠٠م).

٨ - انظر، د.مختار أبو غالى: المدينة فى الشعر العربى المعاصر،(ص:٣١)، عالم المعرفة / ١٩٦ ، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة، الكويت ١٩٩٥م، ويكاد يختلف هذا المفهوم المعاصر للريف عن مفهومه القديم، فقد جاء فى اللسان، "الريف": الخصب، والسعة فى المأكل، وهو ما قارب الماء من أرض العرب وغيرها، والجمع أرياف، وريوف، انظر، اللسان (٢ / ٢٦٨) بتصرف، ود. وليد عبد الله عبد العزيز المنيس: جغرافية الحضر، (ص: ١٩) حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، مجلس النشر العلمى، الكويت ١٩٩٠م.

٩ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص:٦٧).

١٠ - انظر، د.مختار أبو غالى: المدينة فى الشعر العربى المعاصر، (ص:٣١)، وجون ستيوارت مل: الحرية، ترجمة طه السباعى (ص:١١٥و ص:١٦٧) مكتبة الأسرة، القاهرة: هيئة الكتاب١٩٩٦م.

١١ - انظر، د. سليمان حزين: حضارة مصر، (ص:١٠١، وما بعدها).

١٢ - د.سيد حامد النساج: بطاقة تعريف بيحيى حقى، مجلة الهلال، فبراير ١٩٨٥م، (ص٩٩)، و: قصة "قهوة ديمترى" من مجموعة "دماء وطين"، (ص١٥١، و ص١٥٦)، ط. هيئة الكتاب ١٩٩٤م.

١٣ - انظر،لطفى الخولى:ترمومتر كمشيش، الطليعة، يونيو١٩٦٦م، (ص:٦).

١٤ - الفراش الشاغر، (ص:٧١).

١٥ - خليها على الله، (ص:١٦٥).

١٦ - المقصود هنا بمجموعة "دماء وطين":هى طبعة دار المعارف " (١٩٥٥م) إذ حوت صعيديات يحيى حقى، بينما أضيف إلى طبعة هيئة الكتاب (١٩٩٤م) ثلاث قصص،هى:"حياة لص"، (ص:١٣٧)، و"قهوة ديمترى" (ص:١٤٩)،و"من المجنون"،(ص:١٦٣)،وكان يجدر بالأستاذ فؤاد دوارة - مشرف طبعة هيئة الكتاب - إضافة القصتين الأخيرتين إلى مجموعة"أم العواجز"مثلا أو غيرها، فهما لا يمتان إلى صعيديات يحيى حقى بصلة،فى حين أن قصتى"إزازة ريحة" و"حصير الجامع"من مجموعة "أم العواجز" [ط.هيئة الكتاب، (ص:١٨٦، و ص: ١٦٨على الترتيب)]، تعالجان تجارب مستمدة من البيئة فى الصعيد بشكل صريح ومباشر.

١٧ - خليها على الله، (ص: ٧٦).

١٨ - انظر، خليها على الله، (ص: ٧٦).

١٩ - خليها على الله، (ص: ٧٧).

٢٠ - خليها على الله، (ص: ٧٥).

٢١ - (الشرقية) فى: قصة " محمد بك يزور عزبته"، من مجموعة: [الفراش الشاغر]، (ص: ٥٦)، نشرت فى ٢٨ /١٠/١٩٢٦م. و(الغربية)، فى قصة " قهوة ديمترى"، من مجموعة: [دماء وطين]، (ص: ١٥١)، نشرت فى ١٩٢٦/١٢/٢٢م. و(دمياط)، فى قصة " مَنْ المجنون"، من مجموعة: [دماء وطين]، (ص: ١٦٦)، نشرت فى١٤/١/١٩٢٧م. و(الإسكندرية)، فى قصة " الوسائط يا فندم " من مجموعة: [الفراش الشاغر]، (ص: ٩٥) نشرت فى٩/٩/١٩٢٧م.

٢٢ – انظر،خليها على الله،(ص:٧٧).

٢٣ – دماء وطين، (ص:١٥١).

٢٤ – دماء وطين، (ص:١٥٦).

٢٥ – دماء وطين، (ص:١٦٦).

٢٦ – انظر، دماء وطين، (ص:٧١).

٢٧ – الفراش الشاغر، (ص:٧٠).

٢٨ – الفراش الشاغر، (ص:٦٦ –٦٧).

٢٩ – انظر، الفراش الشاغر، (ص:٧٥).

٣٠ – الفراش الشاغر، (ص:٧٠).

٣١ – الفراش الشاغر، (ص:٧١).

٣٢ – انظر، الفراش الشاغر، (ص:٧١).

٣٣ – الفراش الشاغر، (ص:٥٩).

٣٤ – د. عزت قرني: فعل الإبداع الفني.. الإطار، والتهيؤ، والعمليات، مجلة عالم الفكر، (مج ١١ / ع ٣ / ص:١٨٥) الكويت، وزارة الإعلام – يناير: مارس ١٩٩٣م.

٣٥ – د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، (ص١٤٦)، ط٤ – دارالمعارف، القاهرة ١٩٨٣م.

٣٦ – الرواية السياحية: نوع من أنواع الرواية غير الفنية، غايتها الأولى التسلية والترفيه والإمتاع، وهي تنتمي إلى "أدب الرحلات"، ويقصد بها مؤلفوها – في المقام الأول – تقديم صورة سياحية لبلد من البلدان الأجنبية، وأهم المعلومات الواقعية التي تصف أهم المزارات السياحية، والأوابد التاريخية،

وانطباعهم الوجدانى تجاهها، فى سلسلة من الأحداث المتشابكة، التى لا تخضع للتفسير والتحليل، كما أنها ليست مترابطة الأحداث والوقائع.

٣٧ – انظر، د.عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة،(ص: ١٤٧).

٣٨ – انظر، تطور الرواية العربية الحديثة، (ص: ١٤٨).

٣٩ – محمود البدوى أحمد حسين: رائد من رواد القصة المصرية القصيرة، ولد فى قرية الأكراد بمركز أبنوب (محافظة أسيوط) فى الرابع من سبتمبر عام١٩٠٨م،كتب قرابة ثلثمائة قصة قصيرة، جمعها فى عشرين مجموعة قصصية، بدأت بقصة (الرحيل) عام ١٩٣٥م، وانتهت بمجموعة (السكاكين) عام ١٩٨٥م، وتوفى فى الثانى عشر من فبراير عام ١٩٨٦م بالقاهرة، ودفن فى قريته بأسيوط.

٤٠ – ولد بهاء طاهر فى الأقصر مع نهايات النصف الأول من هذا القرن، ودرس التاريخ بكلية الآداب جامعة القاهرة، عمل بالإذاعة المصرية حتى صار نائبًا لمدير إذاعة "البرنامج الثانى" -["الثقافى"..الآن] ونشر مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٧٢م فى سلسلة كتاب الجديد بعنوان (الخطوبة) ثم توالت مجموعاته ورواياته الشهيرة،مثل "شرق النخيل"و"قالت ضحى"و"خالتى صفية والدير"، و"بالأمس حلمت بك"، و"الحب فى المنفى".. وغيرها.

٤١ – قنديل أم هاشم، (ص: ٣٠ – ٣١).

٤٢ – انظر، صح النوم، ط.هيئة الكتاب، (ص:٩)، وقد ذكر الدكتور محمد حسن عبد الله فى كتابه "الريف فى الرواية العربية" أن يحيى حقى كتب رواية (صح النوم) عام ١٩٥٤م، وأعتقد أن ما أثبته فى صدر حديثى هنا أدق، [انظر، الريف فى الرواية العربية، (ص:١٤١)].

٤٣ – فؤاد دوارة: فى الرواية المصرية، (ص:٣٦)، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٨م.

٤٤ – انظر، دوارة: فى الرواية المصرية، (ص: ٣٩).

٤٥ – دوارة: فى الرواية المصرية، (ص: ٣٦).

٤٦ – انظر، دوارة: فى الرواية المصرية، (ص: ٣٩).

٤٧ – انظر، د. محمد حسن عبد الله: الريف فى الرواية العربية، (ص: ١٤١).

٤٨ – انظر، د. محمد حسن عبد الله: الريف فى الرواية العربية، (ص ١٤٤).

٤٩ – انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤١).

٥٠ – صح النوم، (ص: ١٣ – ١٤).

٥١ – صح النوم، (ص: ٤٦).

٥٢ – انظر، يوسف الشارونى: مع القصة المصرية، (ص: ٣٤).

٥٣ – قسم يحيى حقى روايته (صح النوم) إلى قسمين رئيسين، سمى الأول منهما: "الأمس" وهو يتناول أحوال القرية المصرية قبل ثورة يوليو ١٩٥٢م، أما الجزء الثانى فسماه "اليوم" وهو يتناول أحوال القرية نفسها بعد الثورة، فعندما نشير فى درج حديثنا إلى الجزء الأول أو الثانى إنما نقصد تقسيم يحيى حقى لروايته.

٥٤ – انظر، دوارة: فى الرواية المصرية، (ص: ٣٧).

٥٥ – انظر، د.محمد عبد الغنى حسن: الفلاح فى الأدب العربى،(ص:١٢٠) القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار القلم ١٩٦٥م، وانظر، سبعون شمعة (ص: ٢٣٢).

٥٦ – انظر، يوسف الشارونى: مع القصة، (ص: ٣٤).

٥٧ – انظر، د. سليمان حزين: حضارة مصر، (ص: ١٠٤ – ١٠٥)، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٥م.

الصعيد
فى خليها على الله

غنم الأدب العربى الكثير – تجاه فهمه لأدب ونفسية يحيى حقى، والمجتمعات التى عايشها – من كتاب (خليها على الله) الذى حاول مؤلفه أن يسجل فيه جوهر انطباعاته عن الصعيد وأهله، فى رصد غير مرتب تاريخيًا، وإنما كان المؤلف كمن يتصيد اللؤلؤ – بحسب تعبيره – ثم ينظمه فى سلك واحد، وقد قدم له بفصول عن حياته الأولى ومكوناته الثقافية والاجتماعية، وضعها – فى غير قصد – موضع الموازنة مع الصعيد، ومؤثراته الاجتماعية على يحيى حقى، وأدبه، فما النتيجة..؟

لقد قضى يحيى حقى عامين فى الصعيد، ظل يرعى أدبه فى حقول تجاربهما لسنوات طويلة، إذ وجد فى الصعيد جمهرة من الأحلام تتحقق، من بينها، وأهمها على الإطلاق، العمل والحرية.

العمل :

عمل يحيى حقى فى منفلوط معاونا للإدارة، وكانت هذه الوظيفة بالنسبة له ولأبناء جيله، وبمؤهلاته العلمية، حلمًا لا يقوى عليه إلا أصحاب النفوذ، حتى وإن كانت "أقل قيمة من العمل فى النيابة"(١)، لكنه ربما دفع ضريبة النفوذ المتواضع، بتعيينه فى الصعيد، الذى يعد بالنسبة لأهل القاهرة – وقتئذ – من المجاهل التى لا يدفع إليها إلا الموظفون غير المرغوب فيهم.

وعمل معاون الإدارة من أكثر الأعمال مشقة، إذ تلقى عليه كافة الوزارات أعباءها[٢]، "فهو يؤدى كل خدمات (وزارة الداخلية): من تحقيق فى الجرائم، والخروج فى الدوريات، وانتخابات العُمَد والمشايخ والتحقيق معهم وتحصيل الجزاءات منهم، والتفتيش على السلاح غير المرخص به وضبطه، والقيام بتحريات عن طلبات جديدة للموالد والإشراف عليها، وحماية شركة الأسواق الإنجليزية بزج الفلاحين قسراً داخل أسوارها، وإحصاء السكان، والبحث عن الغائبين والهاربين، وإصدار رخص الدكاكين، وإبطال المدافن القديمة وإنشاء مدافن جديدة، والسماح لثرى أن يدفن فى مسجده، وحضور مزاد المعدّية، وتحصيل رسومها، وجمع الحجاج وتسهيل سفرهم ومراقبتهم عند عودتهم، وأخيراً توزيع بطاقات حفلات الجمعيات الخيرية قسراً على العمد والمشايخ، وسوقهم للسفر إلى القاهرة أو الإسكندرية لحضور تشريفة كبرى فى عيد جلوس أو ميلاد الملك.."[٣].

"ويعمل لـ (وزارة المالية)، فى: تحصيل الضرائب كلها، والحجز على المتخلفين وبيع متعلقاتهم – إذ أنه هو المشرف على الصيارفة – وبصفته مشرفا على المساحين، يقوم بمسح الأراضى لتعديل الضريبة...، ويعمل على صيانة أملاك الحكومة، وتحصيل إيجارها، وتقدير قيمة المبانى، وتحصيل رسومها...، كما يؤدى خدمات (وزارة الحربية) من إعداد قوائم المجندين، وحضور الفرز – وهو يوم عصيب[٤] – وضبط المُتَسَحِبين والهاربين، ويعمل لـ (وزارة الزراعة) فى مقاومة (الدودة) والجراد وآفات النبات والحيوان، وتنفيذ قانون " ثلث الزمام "[٥]، والإشراف على إعداد الإحصاءات التى تطلب من العمد والمشايخ عن المحاصيل والأشجار...، كما يقوم – لـ (وزارة الأشغال) – بحراسة جسور النيل، والمرور عليها وإصلاح كسورها...، وهو يد الحكومة فى تنفيذ بقايا السخرة فى إجبار الفلاحين على الخروج لحراسة الجسور وتقديم (البوص) والحطب..، ويقوم – لـ (وزارة العدل) – بالحضور عن الحكومة فى القضايا المرفوعة منها ضد الأفراد، وتنفيذ أحكام الطاعة، والمشاركة فى أعمال

المجالس الحسبية، وتلقى طلبات (القناصل الفخريين)...أما عمله لـ (وزارة المواصلات) فتحصيل رسوم انتفاع الأهالى بجنبات شريط السكك الحديدية، ولها نصيب فى ازدياد عمله من ضبط المسافرين بلا تذاكر، ومعاينة حريق المحاصيل من شرر القاطرات، وتحقيق حوادث إلقاء الأحجار الكبيرة وجذوع الأشجار على الشريط الحديدى"(٦)، هذه هى المهام التى كان على يحيى حقى الاضطلاع بها فى مكان يَعُدُّه من قبيل المنفى، ولا يلقاه إلا بإحساس ضجر.

الحرية :

من الأحلام التى تحققت ليحيى حقى فى الصعيد، امتلاكه لحريته الشخصية، التى لم يلق فى طفولته شيئا منها(٧)، وتحرره من قيود الأهل وتدخلهم بالنصح والتوجيه – بل والإرغام أحيانًا – فيما يخص أموره الدقيقة، وذلك لأن أباه "كان من أشد الأتراك تعصبا فى تربية أولاده يأخذهم بالشدة والقهر، ويجعل من نفسه – أمامهم – مثلا للعقاب الشاخص أمام أعينهم"(٨)، بينما هو فى الصعيد – هذا المنتأى البعيد – سينعم بالاستقلال للمرة الأولى فى حياته، "سيكون رب الدار وأهلها، لا يسأله أحد متى، أو إلى أين يخرج، ومن أين يعود"(٩)، وقد قرر يحيى حقى أن يجعل أول متعه فى " منفلوط"، أن يأكل من رمانها، وأن يجلس له كما كان يفعل وهو صبى: فينزع عنه قشرته ثم ينحته بأسنانه، حتى وإن سال بعض شرابه على ذقنه، فلن يزجره أحد(١٠)، لكنه فوجئ بأنه استخرج لنفسه – من أعماقه – واعظًا يلومه إذا عاد متأخرًا بالليل(١١)، فيفتح الباب محاذرًا إحداث ضجة كأنه يتوقع أن ينفتح باب فى بيته ويندلق فى الظلام نور، ويضبطه شبح أمه قائلاً " هل عدت؟"(١٢)، لذلك ظلت حرية ليله يحسبها سجان الضمير ورقيب التربية، بينما ذاب فى نهاره – مأخوذاً بزحمة العمل – مألوفُ طبعه شيئًا فشيئًا، وحلت محله عادات جديدة ، تسرَّبتْ من طول سماعها على لسان زملاء العمل أو ممارستهم لها أمامه، فلأول مرة فى حياته يعلو

صوته بأقبح ألفاظ السباب الوقح الفاحش الداعر، وكأن فى ذلك نوعًا من التحرر والتخلص من قيود التربية بالنسبة له، فيقول: " لعلى كنت أجد فى مقدرتى على التفوه بها لذة كبيرة تعوض حرمانى وأنا صبى من مجاراة رفقاء الحارة فى هذه المتعة العجيبة"(١٣)، وقد صحب هذا التحول فى طبعه انسيال لسانه بأقذع الألفاظ(١٤)، إذ وجد فى الصعيد براحًا، يمتلك فيه حريته ويعوض حرمانه.

لذلك ظل يحيى حقى ينظر إلى أهل الصعيد نظرة إشفاق وامتزاج وعطف، فهم - إلى جانب إحساسه بكيانه وقوامته على نفسه - أعطوه كل ما يحتاج إليه للشعور بسلطة الذات والترقى عن المجتمع، الذى تفصله عنه سنوات طوال من الجهل والقهر، لذلك كان حتمًا أن تختلف رؤية يحيى حقى إلى الصعيد، وأن يعتد به اعتدادًا لا يضاهيه اعتداد ببيئة أخرى، اللهم إلا (البيئة الشعبية) التى ينتمى إليها، والتى تربى فى أحضان عاداتها، ونشأ على صراط تقاليدها وأظلّته أخلاقها، فيحيى حقى كاتب راسخ له مميزات تجعل من كتاباته منهجًا علميًا فى الإبداع، إذ جعل من عمق الانفعال وصدق الإحساس ركيزتان أساسيتان من ركائز عمله الأدبى، وقد اعتمد عليهما فى كتاباته إلى حد كبير، بل لم يكن يكتب إلا من منطلقيهما، لذلك لم يجد لديه سوى انفعال - سطحى مظهرى - بالبيئة الريفية فى الدلتا، بينما وجد فورة من الانفعال والصراع مع دوافع مختلفة وتيارات تنتمى - فى معظمها - إلى العاطفة والأثر الوجدانى، أكثر من انتمائها للعقل والمنطق، فى بيئة الجنوب الريفية، (وهى بيئة الصعيد)، لذلك استطاع أن يستنفر فينا حيادية التلقى والرضوخ للنقد - نحن أبناء الصعيد - مع الوعى بالمرحلة التاريخية التى ينقلها إلينا، ونتلقاها عنه بانفعال فنى، هو فى صميمه انفعال اجتماعى، فما الانفعال الفنى غير " انفعال اجتماعى (جوهرى) تثيره فى أنفسنا حياة مماثلة لحياتنا الخاصة (مهما اختلفت قشورها) ألا وهى تلك الحياة التى يضعها المبدع بين أيدينا عن طريق عمله الإبداعى"(١٥)، فبهذه الإثارة تزداد أهمية العمل تمامًا، كما تزداد بقدر رسوخ أصوله فى وعى العصر الذى كتب

فيه، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعى تصويراً فنياً فى واقعيّته[١٦] وقدرته على نقله موضوعًا وأثرًا، لذلك نجد للآن فى كتابات حقى عن الصعيد تجدداً يتقد بوهج الصدق، وربما يرجع ذلك لمعايشته للصعيد معايشة تمازج من ناحية، ومن ناحية أخرى لأنه عبر عن تلك المعايشة بأسلوب ينطلق من الواقع مع الرغبة فى إصلاحه، وهو مذهب (الواقعية النقدية) الذى امتلك على يحيى حقى جانبًا كبيراً من كتاباته، وهذا المذهب هو سَبِيلُ الكُتَّاب الأكثر خبرة وإدراكًا للحركة المتفاعلة فى المجتمع، ومن ثم كانت أكثر المذاهب صدقًا مع الواقع وتأكيداً للتفاعل معه، ففى تناوله " للصعيد والبيئة الشعبية" على وجه التحديد، يتمثل الواقع الاجتماعى الذى يعبر عنه تمثلاً موضوعياً، يتجنب خلاله الغريب الشاذ من الوقائع والأحداث، ولا مكان فيه للمعجزات والمصادفات، وترتبط فيه الأسباب بالنتائج، ولا يقتصر تناوله لتجاربه على الموضوعات المشرقة الخيرة، بل يتناول كذلك القبيح والسيئ، ويقدم المجتمع بإيجابياته وسلبياته، بكماله ونقائصه، وهو ما سماه (رينيه ويلك)"ReneWellek: الأسلوب الواقعى"[١٧].

كل ذلك يترسخ داخله بما تركه المجتمع من أثر عميق فيه، هو نتيجة مباشرة وحتمية لاتصال يحيى حقى، ولأول مرة بطبيعة شعبية مفتوحة ذات سلطة تمتزج مع أفرادها فى أدق حالات بؤسهم وغناهم، أو فرحهم وترحمهم، فتعرف عن قرب إلى الخريطة النفسية والوسم الداخلى، المحرك للريف المصرى فى الصعيد وفلاحيه وحيواناته، وما فيه من دعة وجمال، أو قهر وبؤس، فعمله وإن كان أقل قيمة من عمله فى النيابة، إلا أنه غنم منه مغانم لا تحصى بالنسبة لمستقبله كاتباً، فقد كانت إقامته فى "منفلوط" ذات أثر حاسم فى تكوينه الفنى، على الرغم من كونهما أشد سنوات حياته عنفًا وشقاء، إلا أنهما كانتا مفيدتين بالنسبة لإبداعه الأدبى، ففى يناير سنة ١٩٢٧م عُيِّن يحيى حقى بوظيفة " معاون إدارة"، ومهنته فيها، هى: تنفيذ القوانين الحكومية المنوعة، لكافة الوزارات، فوجد نفسه (فى سن الثانية والعشرين) ممثلاً للسلطة التنفيذية بكل فروعها، فى بلد كبير بمديرية أسيوط، فكان عليه أن ينفذ

تعليماتها، ويشترك فى تنفيذ قوانين لمس ظلمها، لأنها لم تكن تتمشى مع عقلية الفلاحين، فالحكومة لم تكن أبداً خادماً معيناً، بل كانت سيداً مستبداً جاهلاً، نفعه قليل، ولكن ضرره أكثر(١٨).

لقد نجح يحيى حقى فى تبديد النفور بينه وبين الشخصيات البيئية المحيطة، من أهل الصعيد، وإيجاد نوع من التقارب بينه وبين البيئة التى وضعته حياته العملية فى غمار لججها، تلك البيئة لم يكن من السهل - على الإطلاق - تطويعها لألفة أو تقارب، فالموظفون عند أهل الصعيد كالساقية التى لا تكف عن الدوران، يتبدلون عليهم تباعاً، أشكالاً وألواناً، لذلك ظلت ألفتهم لبعض هؤلاء الغرباء حذرة وسطحية، لأنها وإن طال أمدها مؤقتة حتماً، فالفلاح فى الصعيد رجل عملى، يجد من العبث والإسراف فى غير طائل أن تتحول الألفة إلى صداقة مع عابر سبيل(١٩)، وحتى تلك الألفة لم تكن ميسورة البذل، بل كانت تكتنفها الحيطة والحذر، وقد كان ليحيى حقى نصيب فى تلك الألفة، لأنه صاحب نفس صافية أبعدته عن زمرة الموظفين، الذين تصفهم ألسنة الفلاحين بأنهم " أُجَرِيَّة، أوشباحون"، ويروى حول ذلك موقفاً يكشف لنا عن مدى سذاجة هؤلاء الفقراء الذين مهما سمت أنفسهم وصفت، لن تجد فلكاً موضوعياً يجمع بين نفسيتهم المستمدة من بيئتهم القاسية، وبين نفسية مستمدة من بيئة جُبِل أهلها على الدعة والتكلف معاً، حتى الفقر فى تلك البيئات له حدود يقف عندها فى تدنّيه، هى بالنسبة لهؤلاء السذج، حدود الغنى، يقول يحيى حقى: "اقترب الظهر،ورأيت بين القوم مُسَارَّةً تجمعت فيها رؤوسهم، ثم جرى أحد الخفراء للقرية...، وبعد غياب طويل عاد وفى يده صرة منبعجة، فترك القوم عملهم من فورهم، وفرشوا لى "حِرَامًا" أجلسونى عليه،ثم تحلقوا حولى على الأرض، عن يمين ويسار، وفى وجوههم سعادة كبيرة أن تآلَّفَتْ قلوبنا، فهم فى فرح لأننى سآكل معهم، مثلهم، فبهذا لا أصبح عندهم من (الأجَرية)، أو (الشباحين)، وفتحت الصرة فإذا بها لا تحتوى إلا على خبز بائت وبصل مستدير...، خجلت من الاعتذار، وأكلت معهم على مضض، وكم تمنيت أن لو

كانت نفسي أقوى وأنبل، وعلت عن سفاسف الأنفة والحرج، وتأملت الأرض والزرع والحيوان والنيل من حولها، مرة أخرى، وصحبة أناس بذلت بساطتهم مع الود ما تملك أيديهم"[٢٠].

لقد ظلت الهوة تفصل بين يحيى حقى وأهل الصعيد وتفرق بينهما كلما اجتمعا، وما ذلك إلا بسبب الطبائع المتنافرة ما بين الترفع بالنفس وفلسفة النظرة إلى الحياة، وشوبها بكبرياء الكلفة والاعتداد بالذات، الأمر الذى لم يعتده أهل الصعيد، وقد حاول يحيى حقى أن يبنى لنفسه جسراً فوق تلك الهوة، فكان كى يصل بينه وبينهم، لكن ذلك الجسر كان ينهدم قبل أن يقوم، يقول يحيى حقى عن ذلك: "لم أفلح فى حمل الفلاح على الوثوق بى، مع أننى رفضت كل الرفض أن أؤمن بما يقوله زملائى – عن تجربة – بأن الفلاح رجل لا يوثق به، وأنه عنيد لا يتحول عن طبعه، وأن معاملته باللين والإنسانية عبث ضائع... يلِحّون على أذنى بهذا الكلام يومًا بعد يوم"[٢١]. هذه الثقة المفقودة، حاول حقى إعادتها، لكنها ما إن وجدت حتى تبددت كالسراب فى متاهة جديدة، هى مزيج من اختلاف الطباع والتربية البيئية والقدرة على التحمل، من ناحية، والتطبع الفطرى مع متطلبات بيئة عنيفة قاسية مثل البيئة الريفية فى الصعيد إبان تلك الحقبة من تاريخ مصر.

لقد وجد يحيى حقى فى العمل بالصعيد، فرصة أشبه بالمغامرة، للانطلاق إلى عالم غامض، أحس بسحره، منذ مرحلة مبكرة من حياته، فنرى أن أول ما يفعله، هو شراء (لبدة)، و(زعبوطًا)، معللاً ذلك بأنه خلد فى وهمه وزعم فى غروره، أنه واجد فيهما الإلهام، إذا جلس للكتابة فى الصعيد، ثم يعلق قائلاً: "هذا مثال من تقاليع ناشئة الكتاب وأوهامهم.. ألا يعلمون أن النفس ترفض كل تحايل"[٢٢].

ومع رفض النفس لكل سبل التحايل والمراوغة والافتعال المظهرى، وجد يحيى حقى نفسه – ولأول مرة – أمام حياة صارمة خشنة، من نوع غير مألوف بالنسبة له، فليس له الحق فى التفنن فى طعامه وملبسه ونكاته ونزهاته، إذ ليس هناك ما يدعو

لذلك، أو يساعد على تحققه، فى نمطٍ حياتى هو امتداد لصورة الصعيد فى ذهن يحيى حقى، فتلك الصورة كانت محصورة فيما يسمعه عن جرائم القتل والثأر، لذلك لم يجد ما يشغل به خياله من أفكار حول الصعيد سوى رمز ركبته له أوهامه عن هذه البيئة، فهى - عنده - [شومة] من خشب صلد فى يد قوية مفتولة تهوى على العظام والرؤوس، فتهشمها، وتتركها حطاما، يقول: " إن رمزت للصعيد بشىء، فبهذه [الشومة] - خشبها فى صلابة الحديد - تهوى بها أذرع قوية مفتولة على الرؤوس والعظام فتحطمها وتعجنها"(٢٣).

هذه هى الصورة التى رسمتها العقلية المصرية للصعيد فى تلك الحقبة، فهى بمثابة المواضعة، قد تقطعها صورة الشهامة والاعتزاز بالنفس والجلَد، لكن القسوة ظلت لها سطوتها فى ذهن هؤلاء الشماليين، وليس بدعًا أن تكون تلك الصورة هى الراسخة، عن الصعيد، عند يحيى حقى قبيل تعيينه فى مديرية أسيوط، غير أن أطراف رهبتها اتسعت فى نفسه عندما وجد نفسه وجهًا لوجه، أمام بيئة كان يشتاق إليها حين يقرأ فى عيون زملائه بالمدرسة، نوعًا غريبًا من الصبر والعناد والقوة وجبروت الإصرار، لكنه لم يجد "سوى حياة خشنة صارمة، مجردة من الزينة، لا تعرف ولا تجيز دل القاهرى فى طعامه وملبسه، أو نكاته ونزهاته"(٢٤).

فالصعيد بيئة ضيقة، لها أعراف صارمة وتقاليد لا تعرف المداورة(٢٥)، ليلها أشبه بسجان له يد سوداء تغلق الأبواب عند غروب الشمس على الإنسان والحيوان، نساؤه حبيسات فى دورهن، على نحو اجتماعى يمثل قيمة تبيح لهن أن يفخرن بأن منهن من لم ترتد [الملَسَ] إلا مرة واحدة، يوم أن خرجت زفتها من بيت أبيها إلى بيت زوجها(٢٦).

لم يجد يحيى حقى - بعد الوساطات والشفاعات - إلا وظيفة معاون إدارة، وكانت هذه الوظيفة أقل قيمة من وظيفة النيابة، فلم يقبلها إلا صاغرًا مستسلمًا، وعرف فيها الغم والهم والحسرة والألم، ومع ذلك كان له من وراء هذه الوظيفة مكانة

أدبية راسخة أسبغت عليها أيام الصعيد مسحة من التفرد والخصوصية، إضافة إلى ما لها من فضل كبير عليه فى التعرف إلى البلاد وأهلها، فيقول عن ذلك: "كان [عملى] أكبر الفضل فى أن أعيش فى الحقول بين نباتها وحيوانها "(٢٧).

لقد صور يحيى حقى (الصعيد) من خلال انطباعاته عنهم – فى كتابه " خليها على الله" – بأنهم قوم يتميزون بخصيصتين كبيرتين، هما: القوة، والسذاجة.

القوة:

يقول يحيى حقى:" لقد طوفت فى بقاع الأرض فلم أجد للصعيدى نداً فى تحمله للجهد"(٢٨).

لقد أتيح ليحيى حقى أن يسمح لمخزونه – من أفكار، وتصورات حول الصعيد – بالخروج دون سلطة تقاليد، أو رقابة عادات، هما بمثابة حكم اجتماعى عام مسبق، إذ كان له منذ صغره احتكاك بأبناء هذه البيئة، ففى المدرسة زملاء لمس فى معاملتهم رجولة وشهامة وقوة وجلَداً، هذه أوصاف عامة يكاد يتفق عليها كل من يتحدث عن شخصية أهل الصعيد، لكن يحيى حقى – كعادته – يغوص إلى الأعماق قبل أن يخرج لنا بجوهرة الملاحظة العميقة، فيقول محللاً: "منذ صغرى ألحظ فى زملائى من أبناء الصعيد، بالمدرسة قدرة – أشبه بالغريزة – على تناول الحياة، حلوها ومرها، كما تلقاهم ويلقونها، لا يفسد تمتعهم بها ابتلاء بالتَهَيُّب"(٢٩)، فهذا الحكم نابع عنده من قناعة الاحتكاك والملاحظة.

فارتباط القوة والغموض ببيئة الصعيد عند أهل البيئات الأخرى، يرجع لنظرتهم الجغرافية ذات الامتداد التاريخى، لبيئة أخرى، كانت فى مثل صلابتهم، وعاشت فوق أرضهم منذ عهد بعيد، فيرونهم امتداداً للفراعنة، وقد لمسنا الربط ما بين أهل الصعيد وعاداتهم وأسلوب حياتهم عند يحيى حقى الذى كان متلبساً بهذه المماثلة،

فنراه – مثلاً حينما يسمع بجنازة تعبر النيل من الغرب إلى الشرق يربط بينها وبين عادات الفراعنة فى ذلك، فيقول: " يهتز قلبى حين يقال لى إن الجنازات فى الصعيد تعبر النيل من الغرب إلى الشرق، أحس أننى أعيش فى عهد الفراعنة"(٣٠).

فالقوة – بوصفها خاصة من خصائص أهل الصعيد – يجسدها يحيى حقى فى نظرته إلى أفراد تلك البيئة، ومن ذلك وصفه للباعة الجائلين، من فقرائه المعدومين، بأنهم "يمشون فى عزة كأنهم جند فى استعراض عسكرى لجيش ظافر، تضرب أقدامهم الأرض، تكاد تخرقها، فأجسامهم ممشوقة، ورؤوسهم مرفوعة، وبطونهم مشدودة، وظهورهم مبسوطة، إذا بانت لك عظام الصدر أحسست أنها غطاء (دينامو) لا يلهث ولا يصفق طلباً للنجدة، كأن كل واحد منهم أمير فى قومه...، وأكثر ما يجذب العين فيهم رقبة طويلة مغروزة فى الجسد كصخرة فى جبل، هى وحدها التى تضفى عليهم هذا النبل وهذه المهابة"(٣١).

وهناك صورة أخرى يسجلها يحيى حقى لبائع الرمان الشيخ، فى وصف ينطق بانبهار يحيى حقى بما يراه من صلابة أهل الصعيد فيقول: " كان يدخل حارتنا، فى كل جانب من [عبِّه]. فوق حبل مشدود على وسطه – أُقّتان على الأقل من الرمان، وعلى كفيه رمان، وفوق رأسه قفة كبيرة مملوءة لفُمٍّ عينها رماناً، لو قبل الشارى – فى غفلته أن يساعده على إنزالها، كادت تخلع ذراعه وتطرحه أرضاً، ولو كان فحلاً، ويمشى هذا الرجل الشيخ – وقد خط الشيب شعره – من مطلع الشمس إلى العشاء، لا ترى فيه من أثر الجهد إلا رفع حاجبيه وخفضهما، كأنه يوازى بهما القفة فوق رأسه، كل قوته انحبست فى رقبته، ولا تسألنى من أى طعام تستمد قوتها"(٣٢).

كما سجل يحيى حقى صوراً أخرى لأهل الصعيد فى أعمال منوعة، تبرز مدى اهتمامهم بالعمل ونشاطهم ودأبهم، فيقول: "على جانبى الشريط [السكك الحديدية] وجسور الترع والمصارف، وفوق السقالات، وبين أرصفة الموانئ، والبواخر المحملة

بالفحم، جنس يحيل العمل - من فوره - إلى وقدة كالحُمَّى، يشبه النمل فى دأبه وتبعثر أفراده وانتظام مجموعته معًا "(٣٣).

هذه هى صورة الصعيدى كما ترسخت فى ذهن يحيى حقى، ثم نقلها فى مذكراته، قوة ودأبًا ونشاطًا وإقبالاً على العمل والحياة، هذا هو الجانب الإيجابى بينما هناك جانب سلبى لتلك القوة ما كان ليحيى حقى أن يتعرف عليه لولا معايشته لهذه البيئة من الداخل هذا الجانب هو الصراع الداخلى بين عناصر تلك القوة، فهؤلاء الفلاحون بأسهم بينهم شديد، إذا لجأوا إلى السلاح فى عنفوان الغضب فلا تثنيهم عن الشر قوة فوق وجه الأرض(٣٤).

السذاجة :

هناك حضور ملح لمظاهر مختلفة للسذاجة عند أهل الصعيد، ولعل أبرزها التسليم - غير الواعى - لقوى خفية، كلها عندهم "مباركة" ومرهوبة الجانب، تلك الظاهرة تحولت إلى مسرح فسيح لعمليات النصب والسلب، التى وقع ضحيتها أولئك السذج، تلك السذاجة التى ينهزم بفضلها العقل، بل والغريزة أحيانًا، أمام سطوة الوهم والدجل، فقد خروا أمام المحتالين صمًا وعميانًا، فيروى يحيى حقى قصة سيدة فى "منفلوط" كان لها ابن وحيد، حين بلغ سن الشباب خرج من داره ولم يعد، ومر أكثر من عشرين سنة قبل أن تقرع بابها يد لا تألفها، فإذا برجل يلف رأسه بكوفية يرتمى بين أحضانها صائحًا "أُمَّة، أنا رجعت"، وظل الفتى أيامًا يجلس أمام الباب يستقبل المهنئين، وذات صباح وجدته يخرج مهرولاً، فلما دخلت حجرتها، رابها أن صندوق حاجياتها لا يحسن إطباق فمه، ففتحته لتكتشف أن ابنها العائد لم يكن غير لص خدعها وسرق منها "الأساور"، و"الخلاخيل"، فصرخت واجتمع الناس عليه وقادوه إلى "النقطة"، وبعد أيام وصلت إلى "منفلوط" صحيفة سوابق طويلة مهيبة لنصاب محترف"(٣٥)، لم يكن بطبيعة الحال ابنها.

ومن الطريف أن ما نقله يحيى حقى حول سذاجة أهل الصعيد، لم يكن خالصًا لهم من دونه، بل امتزجت سذاجته بسذاجتهم - فى بعض مروياته - فهو يتقرب إلى مُنَجِّم قاهرى، يدعى كشف الطالع والمستقبل، ولم تمض دقائق كثيرة حتى وجد يحيى حقى نفسه مسلوبًا، يجلس من ذلك المُنَجِّم جلسة التلميذ(٣٦)، فيقول عن ذلك: " ظللت طوال الجلسة أتطلع إلى وجهه، محاولاً أن أستشف سر هدوئه وثباته واطمئنانه، وكدت (أُمَلِّس) عليه طلبًا للعَدْوى"(٣٧).

أو نراه - مثلاً - يعيش أيامًا تحت سطوة الوهم، بانتظار شلل يده، لمجرد أنه لم يمتلك على نفسه غضبتها، وصفع مجذوبًا من ذوى العمائم الخضراء، وظل نادمًا متألمًا فقط لأن الرجل كان يرتدى عمامة بهذه الصفة، هذه السذاجة اختلطت بسذاجة الأم التى تزغرد زغاريد متواصلة لأن ذا العمامة تنبأ لها بأن فى ابنها " شيئًا لله" (فهى لا تدرى أنه كله لله)، وأن علامات الصلاح و" الوصول" بادية عليه، وأراد الرجل أن يثبت لتلك الأم ادعاءه، فجذب الطفل إلى وسط الحلقة، وجعل يركز مسمارًا غليظًا له رأس كبير من الخشب - يسميه الرجل دبوسًا - فوق عَظْمَة ترقوته، فلم يكد الصبى يدور دورتين حتى وقع على الأرض، فصاح ذو العمامة مهللاً، يحمد الله أن تجلت على الصبى كراماته، وانطلقت الأم تزغرد بأعلى صوتها، وآزرتها النساء، كان الدبوس - بضغط رأسه الثقيل -قد خرق سنه المدبب جلد الرقبة، ونفذ من اللحم حتى طعن القلب، وبدأ الدم يسيل إلى جوف الصبى دون أن يشعر أحد به..، الولد يشهق، والمشعوذ يرقص، والأم تزغرد، حتى أسلم الصبى الروح، وسط معالم الأفراح(٣٨).

تلك العمامة الخضراء، التى تغرر بالفلاحين والسذج، يلجأ إليها الدجالون الذين يطوفون القرى، يعرضون على أهلها كراماتهم، ويدقون على الدفوف، ويترنمون بأناشيد منوعة فى محبة الله ورسوله - صلى الله عليه وسلم -" فإذا تجمع الناس حوله، صرعه الوجد، وزاغ بصره وهمهم ودَمْدَم، وتناول الدبوس، وغرزه فى أحد

شدقيه، فخرج من الشدق الآخر.. ما شاء الله..!! قدرة قادر..! ثم ركز سنه على عظمة ترقوته، وأخذ يرقص، والدبوس لا يقع.. سبحان الله، له في خلقه شؤون..!"[٣٩].

من هذا النوع الطواف، " أفندى من أهل القاهرة "، يسافر فى الصيف إلى " الوجه البحرى"، وفى الشتاء إلى " الوجه القبلى"، يتحدث عن التصوف، ووحدة الوجود، ومعنى الظاهر والباطن، وانهزام القوانين أمام النفس الواصلة، وبعد ذلك لا يتورع عن اغتصاب فتاة مصابة بالصرع، وَهَمَ أهلها أنها مصابة بمس من الجن، فاستدعوه لعلاجها[٤٠].

هؤلاء الدجالون منهم الجوالون، مثل صاحب الدبوس، والمنجم، ومنهم المقيم الذى لا يلجأ إلى أعمال الحُوَاة لاجتذاب رزقه، بل له عمل آخر هو كتابة " الأحجبة " ومعالجة داء العقم.. وغير ذلك، وكان أكثر زبائنهم من النساء، فهؤلاء خطرهم قليل، ومكرهم هين، وسطوتهم على المال معتدلة، لأنه مبذول لهم ومتصل فى أيديهم، فهم فى حاجة للإبقاء على وشيجة واصلة بينهم وبين البيئة التى يعيشون فيها ويتقوتون من أفرادها، ومثل هؤلاء يدعون الصلاح، ويزعمون الولاية، تتبرك بهم النسوة ولا يرهبنهم.

وهناك نوع آخر من المقيمين، هذا النوع يزعم أن بينه وبين الشيطان عهداً وميثاقًا، وهو نوع مرهوب، غير مرغوب فيه، يتباعد عنه الناس فى حذر، وضحاياه من الرجال، فهو – فيما يظنون – قادر على سجن قوتهم وتكبيل إرادتهم، وهؤلاء "مثال لانهزام العقل، بل انهزام الغريزة أمام الدجل"[٤١].

فالسذاجة – دائمًا – مقرونة بضياع الحقوق، والتعرض للنصب والسلب، وهى قرين للسلبية الجارفة، لكن الحياة فى الصعيد لم تعدم رجالاً يستغلون تلك السذاجة للإصلاح وإعادة الخير للحياة، عكس أولئك المنجمين والمشعوذين والمحتالين، هذا الصنف يتمثل فى رجال طوافين يشتهرون بالصلاح والتقوى والولاية لله، هم ملوك

غير متوجين لا حد لسلطانهم على رعياهم، يتنقلون بشكل موسمى من عشيرة لأخرى، وما إن يحل واحدهم على بلد وينزل عند أحد مريديه، حتى تنقلب الحياة فيها من النقيض إلى النقيض، نشعر بأن الهدنة قد أعلنت، وأن الناس قد فرغوا من أمر دنياهم إلى دين نسوه زمنًا، فحلقات الذكر لا تنقطع، والصلوات تقام جماعة فى أوقاتها، وفى تلك الأيام يلتف الفلاحون حول الشيخ طول النهار ومعظم الليل، لا ترتكب جريمة واحدة، فنفع هؤلاء بالنسبة للفلاحين،كان عظيمًا،لا يقتصر على السذج منهم وحسب، بل يمتد إلى من عداهم، ومتى غادر الشيخ، عادت للشر غلبته من جديد، وللحياة دورتها (٤٢).

هذه سذاجة فطرية نابعة من تلك البيئة، لا بد أن أفرادها كذلك، سذج من داخلهم، ومن أنماط السُذّج، عمدة إحدى القرى، نظيف فى مسكنه وملبسه، كريم النفس، ذو حياء رقيق، يروى عنه يحيى حقى حكاية تثبت ما يتمتع به هؤلاء الفلاحون من سذاجة بريئة، فيقول: "فى صباح يوم، وأنا أفتح البريد انبعثت منه رائحة أجد لها قربًا من رائحة الخردل، فإذا بأوراق كثيرة، حائرة بين"الصحة"، و"المركز"، و"المديرية"، و"النقطة"، مفادها أن فلاحًا تقدم بطلب لفتح دكان للبقالة، إلى أن تنبه كاتب الصحة - بعد عام كامل - إلى أن الطلب ينبغى أن توضع عليه [ورقة دمغة] وكانت تسمى فى ذلك الوقت "ورقة لصق"، ثمنها ثلاثون مليمًا، فتنقلت الأوراق، بين الدواوين عائدة، حتى وصلت للعمدة، فأعادها بعد حين، تنبعث منها رائحة الخردل، وقد كتب يقول: "الأوراق معادة للنقطة، ومعها ورقة اللصق المطلوبة بثلاثين مليمًا، ولم تكن ورقة اللصق سوى [ويلكوكس] التى تعالج آلام الرطوبة والبرد فى الشتاء..، ولما أخبره يحيى حقى بذلك قال: "والله يا سيدى الأفندى سألنا عن ورقة اللصق فلم يهدنا أحد، ولم نسمع بها من قبل، ثم قيل لنا أن (أجزخانة) فى البندر تبيع ورق اللصق مسعرة كورقة البوسطة... شغل الحكومة كدة"(٤٣).

وصف منفلوط، فى خليها على الله:

استبشر يحيى حقى باختيار مدير أسيوط لمركز"منفلوط"(٤٤)، مقرًا لعمل المعاون الجديد، لألفة بينه وبين هذا الاسم، قديمة وعميقة، يقول: "وإن كنت أستفتح عملى كالقطة العمياء، لا أعرف ترتيب مراكز أسيوط فى المتاعب والمزايا، ولم يبصرنى بها من قبل إنسان، وجدتنى أستبشر بهذا البلد، لأن منفلوط في مقدمة مدن قليلة يجلجل اسمها فى دروب القاهرة، إشادة بالأصالة والتفوق عند ذكر طيب المنبت وجودة الثمر"(٤٥).

ويصف يحيى حقى " منفلوط" وصفًا جغرافيًا، وهيكليًا دقيقًا، ثم اجتماعيًا يقظًا، فيقول: " منفلوط بلد خفيف الدم، معتدل المناخ،غير محروم من الماء والنور، لا يندس فى حضن الجبل، بل يتوسط رقعة تصل ما بين النيل وجسر " الإبراهيمية " يحاذيه شريط السكك الحديدية، إذا نزلت من القطار، قابلك الريف من فوره، عن يمينك حوض متسع يمتد زرعه إلى نهاية البصر، وعلى يسارك دور حديثة، وقهوة البلدة، ومبنى المحكمة، والمركز، وقصر (الطرزى)، تليه بركة غير صغيرة، ثم ينعرج الطريق إلى اليمين نحو الجنوب، إلى أسيوط عند موقع معروف فى نهاية البلدة هو (نقطة البغايا)، فمنفلوط بلدة تمتد نحو المحطة لا نحو النيل، وكنت لا أبلغ "الموردة" إلا بعد مشقة، عبر حقول ليس فيها طريق للمرور"(٤٦).

" وتمتد الحقول من الشرق وحتى التلال التى تحد الوادى من جهة الغرب، فى هدوء شامل، تؤكده – ولا تخل به – زقزقة العصافير"(٤٧)،غيطان متشابهة تمتد إلى مرمى البصر، لا يقطع وتيرتها سوى أَكَمَةٍ من تراب تتلوى وسط الغيطان كالثعبان، ليست سوى (صليبة حوض) من أحواض الرى، أسفل الإبراهيمية، وكأن صوتًا خفيًا مرهوبًا أمر الدنيا بالصمت(٤٨).

ويصف مشهد الفجر فى منفلوط، بأنه يبعث الراحة فى النفس، إذ الدنيا طيب عرفها، والصفاء ضارب أطنابه، إنه مستهل جديد لصحيفة بكر لم يسودها بعد سطر من الشرور المتتالية، لها نوع من الرهبة، لجلال تلك اللحظة التى ينهزم فيها ليل متجبر حالك أمام نهار وليد[٤٩]، يطل على مساحات الأرض الشاسعة كلها خضراء، يرتفع فيها النبات الأخضر الندى شبرين عن الأرض، مربوط عنده هنا وهناك بقرة أو جاموسة مستغرقة فى سعادة كبرى وهى تلوكه بين فكيها وتهز أذنيها، وفى عينيها وداعة لا توصف، بينما سحب رقيقة توشى السماء فى الربيع، والهواء صاف شفاف، يقول يحيى حقى: "كأن يدا من السلام والطمأنينة تمسح على جبهتى، أحس – أنا القاهرى – أن نوافذ مغلقة فى نفسى تتفتح لأول مرة"[٥٠].

كان لتلك البيئة أكبر الفضل فى أن يتعرف يحيى حقى إلى نفسية جديدة وطبيعة لها خصائصها المختلفة، خالط خلالها الفلاحين عن قرب[٥١]، لكنه لم يفلح أبدا فى اجتياز تلك الهوة – التى سبق الحديث عنها – بينه وبينهم إلا على نحو يسير جعله مميزاً عن بقية زملائه من الغرباء.

هذه صورة واقعية لمنفلوط عام ١٩٢٧م، عندما كان يحيى حقى يتهيأ للعمل بها، فهى – آنذاك – مركز كبير مشهور يجلجل اسمه فى دروب القاهرة، بلد غير محروم من الماء النقى المكرر، أو النور الكهربائى، وأثبت هنا وصفًا حديثًا نسبيًا للمدينة كتبته المستشرقة (مريام كوك) **Miriam Cooke** فى مقالة عنوانها " فى البحث عن حلم" **InSearch Of A Dream**، إذ قامت (مريام كوك) بزيارة منفلوط فى مارس عام ١٩٨٠م، فلا تراها إلا بلدة مجهولة، لا يعرفها أحد فى قطار الصعيد، ولم يكن لدى معظم من سألتهم فكرة عن موقعها، حتى وصلت إلى منفلوط، وهى – حينئذ – ليست بها وسيلة للمواصلات سوى (الحنطور)، والحمار، تقول السيدة (كوك): " وجلسنا فى عربة (حنطور) يجرها حصان – و" الحنطور "، والحمار هما الوسيلتان الوحيدتان للمواصلات فى المدينة"[٥٢].

هذا الوصف إذا صدق على مدينة كبيرة مثل منفلوط (عام ١٩٨٠م)، فكيف لنا - أن نتدبر، أو حتى نتصور صدق ما قاله يحيى حقى عن سيارة الأجرة الصغيرة - التى طالما ركبها - من نوع " فورد "[٥٣]، أو تلك التى انتبه على صوتها، وهى قادمة تكركر وتدخن وتتمايل - فوق الجسر - كأنها بهلوان على حبل، بينما كان يحيى حقى مستغرقًا فى تأمل عميق، واستمتاع كبير بما حوله من خضرة وهدوء، لا يقطع عليه صمت تلك اللحظات، سوى زقزقة العصافير[٥٤].

وتستطرد المستشرقة - غير منصفة - فى ادعاءاتها، إذ تصرح بأنها عندما زارت مكتبة المحامى الراحل (مكسيموس) لفحصها والبحث فيها عن بعض متعلقات يحيى حقى من خطابات أو قصص، من المحتمل أن يكون قد أرسلها إلى صديقه (مكسيموس)، استعانت بلمبتى جاز [كيروسين]، كما أن محلات الحرفيين فى مساء منفلوط، أثناء عودتها إلى بيت مضيفتها، كانت أكثر وضوحًا، بفضل مصابيح الكيروسين المتوهجة فى أنحائها، ثم هى تمضى - بعد ذلك - ليلة من الرعب بين الحشرات والناموس[٥٥].

وقد آثرت هنا عرض رؤية المستشرقة الإنجليزية (مريام كوك) لمنفلوط من قبيل أن "الضد يظهر حسنة الضد"، وليتضح الفرق بين حيادية يحيى حقى وصدقه وأمانته عام ١٩٢٧م، فى مقابل تصور (مريام كوك) لتاريخ اجتماعى قريب عشناه ولمسناه حقيقة واقعة إلى جوارنا، يتحول بين يدى السيدة (كوك) إلى روايات تحفل بالخيال ، وتنبعث من مسحة أسطورية وكأنها تكمن فى خلفية ليلتها تلك، الليلة ألف ليلة وليلة.

إن يحيى حقى ههنا مثال لوهج الصدق المتقد، ومن هنا نثق فيما نقله إلينا، وفى نقده لهذا المجتمع، وأن ما عرضه وسجله لم يكن لمجرد إثارة الانتباه له والرثاء لسنتيه اللتين قضاهما فى مجاهل الأرض وغرائب المخلوقات البشرية، فى الصعيد، كما فعلت السيدة (كوك).

بعد أن عرضنا الوصف الهيكلى لمدينة منفلوط من خلال كتابات يحيى حقى، نعود لاختزال صورة تقريبية لهذا المجتمع وحركته وطوائفه كما سجلها فى مذكراته، وهذا التقسيم يتفق مع منهجنا فى عرض البيئة بقسميها الجوهرى والمظهرى، الحركى والسكونى، ومنفلوط بوصفها بيئة، نجدها تضم فى المستوى الحركى لتركيبها أنماطاً جديرة بالتأمل والرصد، وبين تلك الأنماط: الانطوائية وخوف الغرباء، والملل وترقب المجهول، البؤس والفقر والقهر والمرض، والربا، وجرائم القتل، والهوة التى تفصل بينهم وبين الموظفين – عمال الحكومة – وتتبع الكنوز والخبايا، والأرض: الطبيعة المسخرة والحدود المحروسة، والعمد، والموظفون، والتصوف الموسمى، والفيضان، والخمارة، والمرأة....

كل تلك الأنماط يتشكل من مزيجها الهيكل الاجتماعى فى منفلوط، وسأحاول تقديم صورة متكاملة له، وعمل يحيى حقى فى تسجيل أثره واستمداده من البيئة الواقعية فى " منفلوط "، كما وردت فى كتابه " خليها على الله ".

البنية النفسية للبيئة الاجتماعية فى منفلوط:

هناك مجموعة من الخصائص التى تميز نفسية أهل منفلوط، رصدها يحيى حقى بدقة تفصيلية واعية مرة، وسرد إجمالى غير مقصود مرة أخرى، ولكن نستطيع من مجموع ما كُتِب أن نستخلص تلك الخصائص لنعيد نظمها فى جدول بحثى يمثل هصراً لثمرات فكر الأديب الكبير، فأهل الصعيد فى تلك الحقبة (١٩٢٧ – ١٩٢٨م) يتوزعون بين الانطوائية، والخوف من الغرباء، ويتنازعهم الملل وترقب المجهول، تتجذر بينهم وبين موظفى الحكومة هوة سحيقة، هى نتيجة حتمية لانطوائيتهم وتخوفهم من الطارئين عليهم[٥٦]، " ففى قلب الفلاح ريبة متأصلة من الغرباء، وريبة أشد – فى ذلك العهد قبل ثورة عام (١٩٥٢م) – إذا كان الغريب من طبقة الأفندية الموظفين"[٥٧].

لذلك كان من المنطقى أن تتعثر بين أيديهم القوية عقدة غير محكمة، ما دامت المواجهة بينهم وبين أولئك الغرباء، فالقضية اليسيرة الواضحة، التى ينبغى أن تنتهى فى غمضة عين تنقلب بمجرد بدء التحقيق إلى " حسبة برما"[٥٨]، لأنهم لا يحاولون فهم الأسئلة الموجهة إليهم، وإجاباتهم عادة خارجة عن إطار الموضوع، لا يقولون الحق إلا بعد جهد شديد ومراوغة، ثم لا يأبه الواحد منهم أن يعدل من فوره عن قول سجله " قلم المحضر" فيقلب التحقيق رأسًا على عقب، فهم من البداية يشعرون بالهوة السحيقة التى تفصل بينهم وبين هؤلاء الغرباء من الموظفين، وكان مما يزيد الهوة عمقًا واتساعًا بين الطائفتين، ما لمسه أولئك السذج الفقراء من جشع الموظفين وطمعهم وسعيهم الدؤوب وراء المال، أو حتى مجرد الانتفاع، فمنفلوط كانت تزخر بألوان عديدة من الموظفين، لا تجمعهم سوى الهوة السحيقة الفاصلة بينهم وبين الفلاحين من أهل منفلوط، الذين يواجهون صنوفًا مختلفة من الطمع، وحيلاً متباينة لابتزاز المال منهم، لدرجة حملت الفلاح على "أن يصف عملاء الحكومة بأنهم (أجرية) تارة، وتارة أخرى بأنهم من (الشباحين)، ويجهر الفلاح بهذا القول ولا يخفيه"[٥٩]، وقد استقر فى أذهانهم أن هؤلاء الموظفين يعتقدون أن خيرات الأرض موفورة مبذولة، لذلك هم فى طمع موصول لا ينقطع رجاؤه، مما دفع الفلاح إلى أن يحذر من ظهور دلائل النعمة عليه، فهذه كانت خطة دفاعه التى ورثها عن جدوده حين كانت تمزق السياط ظهورهم لتحصيل الضرائب منهم[٦٠].

فالفلاحون يرون أن الموظف أتى لا حبًا فى سواد عيونهم، بل لتأدية واجب مفروض عليه، وربما يراه كريهًا، ما إن يفرغ منه حتى يسرع فيولى ظهره وينفض منهم اليدين، والموظف يتوقع من أهل البلد - منذ مبدأ الأمر - قلة الوفاء وسرعة النسيان، ولا يصدق فى كثير من الأحوال مودة من يهم منهم بالتقرب إليه[٦١]، لأنهم يعلمون مسبقًا أنهم يجدون فى تحول الألفة إلى صداقة مع هؤلاء الموظفين عبثًا وإسرافًا فى غير طائل، لأنهم عابرو سبيل، سرعان ما ينقل الواحد منهم ويحل محله غيره، له طبائعه ومزاجه، فهم كالساقية التى لا تكف عن الدوران [٦٢].

ولم يسلم يحيى حقى من تلك التيارات الخفية، لكنه كان يرقبها بأسى غير قليل[٦٣]، وقد حاول أن يبنى لنفسه فوقها جسراً، لكنه لم يفلح فى حمل الفلاح على الوثوق به[٦٤].

بسبب هذه الهوة كان كثير من الخير يضيع بعيداً عن تلك المجتمعات الريفية[٦٥]، وكذلك كانت تفسد على الحكومة كثيراً من نواياها الطيبة، وكانت تجعل بين الكلام الإدارى الطموح على الورق، وتنفيذ هذا الكلام: بونا شاسعا، لا قبل لهؤلاء المنبوذين - من الموظفين - بتلافيه.

من ناحية أخرى اشتركت أطراف عديدة فى ترسيخ تلك الهوة، ومن تلك الأطراف: الموظفون أنفسهم، على نحو ما ذكرت من فرط جشعهم وفراغة أعينهم وشدة طمعهم، فهم يعدون أنفسهم مهرة إذا نجح الواحد منهم فى الحصول على لفافة من الطعام يحملها معه من منزل مضيفه، ليشاركه أهله فيه بدلا من أن يأكله بمفرده عند ذلك المضيف، وهو ما اصطلحوا عليه تندرا بـ"التعيين الناشف".

ومن تلك الأطراف أيضاً، السلطة الأدنى: (العمدة)، فنرى العمدة لا يتورع عن "اغتصاب دجاجة إنسان ضعيف ليجعل منها وليمة للمأمور"[٦٦]، وكثيراً ما يحدث أن ينطلق أحد هؤلاء الفلاحين ليعيد ترتيب الأمور، ووضعها فى نصابها، وإن قولاً، بالقدر الذى يرضى غروره، ويحقق طموحه، ويسمح له بتجاوز دوره الهامشى،ليجد نفسه فجأة فى صميم الفعل، وفى قلب الأحداث، بطلا مغوارا، فمن أجله تنتقل " القوة"، من " المركز" - أو " النقطة" - إليه فى ركب مهيب، لولاه ما كان هذا الركب " الميرى" ليتحرك،... ففى أغلب جرائم الريف تَسْفُرُ نشوةٌ عجيبة على سحنة الخارجين على القانون، وكأنهم يترددون فى الجريمة بلذة، شأنهم شأن المسحورين: " وقد يكون تفسير هذا أنهم يخرجون من ضياع الظل إلى مسرح الوجود، فتسلط عليهم الأضواء فيه، ويقوم لهم المركز ويقعد، وتجئ لهم النيابة بكبير قدرها" [٦٧].

فالجريمة (الدعائية) صورة من الصور الاجتماعية التى تبرز ملامح التركيب النفسى والعقلى لهؤلاء الذين يتخذون من "الفعل" - بمعنى الحركة ذات الأثر - منقذا من الجمود، الذى يحاصرهم فى الصعيد، بينما هناك نفسيات أخرى لاذت بالصمت الثرثار، الذى يفصح عن مدى ما يعانونه من ملل وترقب للمجهول، "فبعض الناس فى الصعيد يجدون متعة بالغة فى الخروج إلى محطة القاطرات وهى أحب ألوان التسلية إلى قلوبهم، يجلسون هناك لا لشىء إلا الفرجة على القاطرات وركابها"(٦٨).

البنية الاجتماعية :

البؤس والفقر والقهر والجهل والمرض، خمسة شرور قاتلة تقوم عليها البيئة فى الصعيد - آنذاك - فالسواد الأعظم من أهل تلك البلاد يرزحون تحت وطأتها القاسية، لدرجة يعجز معها الإنسان عن الحدس بعدد تقريبى من السنوات عاشها الواحد منهم، فقط لأن الوجوه لم تعد تعنى شيئا، وقد تابع يحيى حقى تلك الظاهرة وسجلها بما أتيح له من دقة وتعمق، حيث يقول: " هذا التناقض بين العمر والوجه كان يلاحقنى مرات غير قليلة، ففى منفلوط لقيت - لأول مرة فى حياتى - عن قرب - وجها لوجه - ضحايا البلهارسيا والملاريا، وفيهم فتية فى زهرة العمر، اكتست وجوههم - بسبب هذين المرضين - بصفرة الموت، وانتفخت بطونهم بثقل طحال متضخم،أصبحوا مسخا تحار كيف تصفهم، أهم شباب أم شيوخ؟ فى عيونهم نظرة مجهدة، ومع ذلك تثب إليك، كأنما تحاول التملص من يد تغتالها، لتنطق بمعانى النفس وتنم بالراحة والمرح والمعابثة "(٦٩).

كذلك الفلاحات، ما إن تنجب الواحدة منهن حتى تتساوى فى المظهر مع أمها، فالفلاحة "قددتها لسعة الشمس، ووقدة الفرن، فهى أكثر أهلنا قفزًا من الصبا إلى الشيخوخة"(٧٠)، ويصف يحيى حقى فلاحة شابة بأنها شاحبة الوجه زائغة العينين،

وقد تجمعت على وجهها كل الأدواء، وشحبت ملامحها على الخوف والبؤس، وكادت شفتاها تضربان إلى الزرقة، وجلدها مشدود وعظامها ناتئة"[٧١].

إن الفلاح نوع غريب من البشر يعزى كل أدوائه – تقريبا – إلى الرطوبة، فهى عنده أخبث الأمراض[٧٢]، بينما يغفل خطراً أشد، هو القذارة أو التلوث، ذلك الخطر لا يدفعه إليه إلا حذره من طمع الغرباء، لذلك قلّ اهتمامه بنظافة ملبسه ومسكنه، لا يعصم بعضهم من ذلك الإهمال سوى نوع من الإيمان، وقد ذكر يحيى حقى فى مذكراته أمثلة للصنفين، فهذا رجل موسر يتعمم بقماش يلفه حول رأسه كالخرطوم، قد أسود لونه من القذارة، ويتعذر ذلك الرجل عن هذا المظهر بقوله: "يا سيدنا.. بنى آدم من تراب وإلى التراب يعود"، وكأن الزهد صنو للقذارة[٧٣]، وعلى النقيض منه فلاح آخر يحرث ويفلح قراريطه القليلة بجلباب أزرق ينطق بجمال النظافة، ويَرُدُّ الرجل مبعث نظافته إلى أن الإسلام دين النظافة، ويكره الخبث والنجاسة[٧٤]، وما أكثرهم – وإن حرصت – بمؤمنين، فبيوت السواد الأعظم من أهل الصعيد، آنذاك، متسخة ولها قذارة زاعقة، مغطاة أرضها وسماؤها ببوص الذرة والقش، تتقافز فيه ألوان مختلفات من الحشرات والدواب كل منها تحمل قدراً من المرض المقدر لمن يرعى هذه القذارة.

وهناك مظاهر كثيرة تدل على ما يمكن أن نسميه بالبؤس المستديم، غير أن لهم فى بؤسهم مواسم تحل عليهم بوطأة ثقيلة،تجلب لهم معها حزنا مقيما، حتى حين لا يعلمه إلا الله،ومن مواسم القهر والبؤس عندهم "يوم الفرز"، فهم كما يشعرون بهوة تفصل بينهم وبين الموظفين، يعلمون يقينا أن السبب وراء تلك المباعدة ليست لشىء سوى أنهم يد الحكومة التى تسرقهم وتنهبهم وتتجاهلهم باسم وحدة الوطن، لذلك كان الصعيد يعيش بلا رغبة حقيقية فى خدمة الوطن الذى يمتهن كرامته، التى هى عنده أعز منها عندهم، وفى ذلك اليوم البغيض تحل بمنفلوط "لجنة القرعة" ضباط من مختلف الرتب بينهم طبيب، ينفذون جريمة واحدة،هى صدع الأركان المتماسكة،

واقتناص عُمُد الحياة فى الريف، إذ تأتى فى ذلك اليوم سيول من جموع كثيفة من شباب القرى، ومع كل جماعة منهم، شيوخ القرية وخفراؤها، وفى أيديهم عصى طويلة كأنما يسوقون بها قطيع أغنام، تحوطهم نسوة يولولن، هن أشد منهم جزعا واضطرابا(٧٥)، وفى هذا اليوم تغص الساحة الكبيرة - بجوار المركز - بتلك الجموع الهادرة التى تسد الشوارع المجاورة، لدرجة يمتنع معها السير ولو ترجلا، فيقعون تحت لهيب الشمس بأبدان عارية تسمع لهم ضجة معذبة، فيها حدة مكبوتة كأنها تهارش وحوش مفترسة بالأنياب والأظافر، يخالطها احتجاج، باطنى خافت، يدور بين الرجل ونفسه، وربما دار بينه وبين جاره(٧٦)، ثم تعلو فجأة وسط تلك الهمهمة زمجرة عالية تنبعث من بين شفاه الخفراء فى صلافة وقسوة، يتبعها انهيال بالعصى فوق كرامة هؤلاء العزل من كل شىء، إلى أن يعود سطح الهمهمة إلى الاستواء (٧٧).

ثم يأتى دور طبيب القرعة الذى يتفنن فى قهر هؤلاء، فقبل أن ينطق الفلاح منهم باسمه واسم شياخته وقريته، يسخر منه ومن غبائه وبلاهته وتخبطه وتعثره وهو يصعد إلى المقياس، ثم يصرخ الطبيب: "سعفة بالرأس.. غيره"، "فتاق.. غيره"، فهذان المرضان منتشران لدرجة كبيرة بين الفلاحين.. ويظل الحال طوال اليوم كذلك حتى العصر، وبعده، لينكشف - بعد ذلك - أن هذا العذاب كله، الذى تحمله الفلاحون قد ضاع هباء، كأن تقطع ثمار حديقة بأكملها ثم تأكل منها حبة واحدة(٧٨).. لم ينلهم إلا كشف المستور، فهم فى يوم الفرز - هذا - بين مخافتين، أولاهما: سلب مفهوم الرجولة منهم - وهى هنا بمعنى القوة والاكتمال والقدرة على الاحتمال ومناكفة أعداء مرتقبين - بردهم عن باب "الجهادية". والثانية قبولهم فى "الجهادية" التى تمثل بالنسبة لهم هاجسا مرعبا اسمه "محاربة الآخر"، هذا الآخر هو دائمًا متفوق،وعنده الآلة السرية للصمود والقهر،ومن ثم الانتصار،فهم - هؤلاء الفلاحون العزل - لا محالة هالكون.

هذا اليوم من أشد الأيام صعوبة وضجرا على أهل الصعيد، فهم يخرجون صباحا ومن ورائهم جموع النساء يولولن بعويل شجن له بحة القهر، ويعود من يعود

منهم آخر اليوم تَحُفّه جموع النساء بالولولة ذاتها، فمنهن من فقدت عائلها أو ابنها الذى يكد على أرزاق إخوته، ومنهن من فقدن هيبة رجالهن الذين عانوا منقوصى الرجولة، فالرجل فى الصعيد – هو وحسب – "المبرأ من كل عيب"، والمرض أو القصور بالنسبة لهم يعد من المعايب.

جرائم القتل:

يتحرك أهل الريف فى عالمهم حركة غريزية لا يحكمها عقل ولا تفكير، "حركة فطرية أقرب إلى حركة الحيوان منها إلى حركة الإنسان، تلك الحركة الغريزية، حركة وحيدة الاتجاه، فاتجاهها الوحيد الذى يستقطب كل الحركة هو اتجاه الجريمة"(٧٩)، تلك التى ينعقد لها – عندهم – سوقان(٨٠):

- سوق حر (أهالى).

- وسوق رسمى (ميرى).

ولا علاقة بين الاثنين، وقد أضاف يحيى حقى بهذا التقسيم امتداداً جديداً وعميقا لما بين النفسيتين – الحكومة والأهالى – من هوة تتجذر فى أعماق أهل الصعيد الذين يطيب لهم التسلى بمنظر الحكومة فى تشتتها وعجزها، ويستخفون بها وبمنطقها، ففى جرائم القتل – مثلاً – يكون القاتل معروفا لأهل البلدة، وإن لم يره أحد، وأسباب القتل بينة جلية، بينما الأمر مختلف عند الحكومة، فالمسألة عندهم مسألة شكليات وإجراءات، ينشغلون بالتفاصيل وثانوياتها، وبالمظهر السطحى.. وشيئا فشيئا يرى الفلاحون أمامهم مراحل ضياع الحقوق، مرحلة تلو مرحلة، فكل هذا جعل الفلاح يدلى – فى غير غضاضة – بشهادته أمام الحكومة، وغالبًا ما تكون تلفيقا وزورا، لأنهم مقتنعون فى داخلهم أن لهم حكومتهم الذاتية، ودستورهم الذى يرضيهم العمل به، ويسوق يحيى حقى مثالا لتلك الثنائية،إذ"شب نزاع بين فلاح

تجاور أرضه أرض أسرة ذات سطوة كبيرة لها عميد يفكر، وابن جرئ مستبد، ينفذ، وقد هدد ذلك الابن جاره أمام الجميع، ومضت أيام وأسابيع، فإذا بذلك الفلاح الضعيف يطلق عليه الرصاص من تحت الجسر القريب، فتردى قتيلا"[٨١]، فهذه القضية كانت – بالنسبة لأهل البلدة – سهلة واضحة، لا مجال فيها للاختلاف حول تحديد القاتل، لكن الأمر بالنسبة للحكومة كان على خلاف ذلك، فهذا الشاب وأبوه كانا – على غير العادة – فى بيت العمدة لحظة إطلاق النار، يجلسان مع عدد من الأعيان والسمار[٨٢]، وهذا الخداع تأكيد صارخ على ارتكابهما الجريمة،لا ينفيه من قريب أو بعيد، لكن الحكومة لا تبحث إلا عن الآلة: تلك اليد المأجورة التى ضغطت على الزناد.

فمهما بلغت نوازع الشر أو الخير عند الفلاحين، فهى ذات غاية واحدة، هى: إبعاد الحكومة عن التدخل فى أمورهم، فهذا الأب دبر الجريمة ولم ينس أن يحسب للحكومة حسابًا يضللها ويعميها، وهناك مثال آخر لأم لها خمسة أولاد كل منهم تمثال بديع لرجولة الصعيدى وأنفته وصلابته، ولهم غضبة كاتقاد النيران، انبعثت عندما نزلت "معزة" جارهم إلى حقولهم،فنفرت الأسرتان إلى السلاح: الأولى لصون الكرامة والثانية لرد الهجوم[٨٣]، لكن الأمر خمدت جذوته لمجرد أن قالت أمهم:"اتركوا لى هذه المسألة أفضها مع جارنا، فإن لنا به سابق ود "[٨٤].

وانتهى الأمر – فى كلا المثالين – على نقيض الآخر، مع أن الغاية منهما واحدة، هى إبعاد الحكومة، فتلك الغاية استخدمها ذلك الرجل (الأب) فى شره الذى جبل عليه، واستخدمتها تلك (الأم) فى خيرها الذى جبلت عليه.

وعلى الرغم من أن القتل عند أهل الصعيد – فى تلك الحقبة – كان من السهل أن يقع لأوهى الأسباب، إلا أنه لم يكن يحدث غالبًا إلا دفاعًا عن العرض أو الأرض، ومن أمثلة دفاعهم عن الأرض: أن خمسة من الفلاحين الطامعين فى حيازة الأرض، لم يتورعوا عن قتل أبيهم الذى تزوج بفتاة صغيرة بعد وفاة زوجه – أمهم – بأربعين

يوماً، لأن تلك الفتاة ستأتى لهم بمن يشاركهم ميراثهم[٨٥]، هذا لون من ألوان الطمع، قد يكون سبباً منطقياً للقتل، لكن ثمة سبباً آخر من أسباب القتل فى الصعيد هو "ضغط الرأى العام"، فأهل الصعيد يقصرون الشرف على سلامة العرض، ولأهل هذه البلاد اهتمام كبير بسيرة نسائها فإذا انكشفت لهم عورة تتبعوا ولى الدم بالتحقير والازدراء فى مواجهته يعيرونه حتى تسقط كرامته وكأنها حركة عضوية لا شعورية للمجتمع، يريد بها أن يلفظ الخارجين على تقاليده[٨٦]، لذلك اختلفت جرائم القتل دفاعاً عن العرض - فى الصعيد - عنها فى غيره من البيئات، فما يحدث منها فى القاهرة والمدن الكبرى، يجد المتتبع له أن المال - لا الشرف - هو الدافع عليها[٨٧]، "ففى أغلب قضايا الأعراض - فى تلك البيئات المدنية - تتحول سريعاً الكرامة المثلومة إلى نزاع مالى وكأن الاستغفال فى المال أشد وقعاً على نفوس أهل المدن من غيره"[٨٨].

تتبع الدفائن والكنوز:

"ضعفاء العقول يحرصون على البحث عن أموال متوهمة تحت الأرض، ويعتقدون أن أموال الأمم السالفة مختزنة كلها تحت الأرض، وأنه مختوم عليها بطلاسم، فيجتهد كثير من هؤلاء الضعفاء فى الحفر والتستر بظلمات الليل مخافة الرقباء"[٨٩].

وقد استبد هذا السلوك بأهل الصعيد، ويزداد ولعهم به كلما تعمقنا جنوباً، لما كانوا يعثرون عليه من آثار الفراعنة، والأمم القديمة، ممن كانت لهم حضارات وطيدة فى وادى النيل، وعادة ما تنطلق الشرارة - فى وجدان هؤلاء الضعفاء المسلوبين عقلاً وإرادة - بعد إيحاء بعض المحتالين، أو النصابين، لهم بوجود كنز عظيم مدفون فى أرضهم أو بيوتهم، وقد وقعت فى منفلوط حادثة من هذا النوع، عاصرها يحيى حقى وقتذاك، إذ "دخل عليه فى (المركز) ذات صباح رجل يكاد يسقط من الإعياء، يشكو

قلة راحته وأنه لم يذق الراحة لأسبوعين كاملين، فما يكاد يأوى إلى فراشه وتنقطع الرجل [القدم] من الطريق، وتدخل عينه فى النوم، حتى تفزعه [خبطات] مكتومات متكررات، تهز الجدران، تنبعث من منزل جاره، ولا تنقطع إلا عند بزوغ الفجر، وذهب إلى جاره يسأله فأنكر إنكاراً شديداً وأقسم أنه ينام وأهله مع العشاء، وأرجع هذا كله إلى معابثة الجن، وأكد له أنه لو صبر عليها أسبوعاً فإنها ستستنفد رغبتها فى تلك المعابثة وتنصرف ويحسن صنعًا لو أطلق "البخور الجاوى"، فدهش الرجل لكلام جاره إذ لم يعهده – من قبل – خبيراً بالجن والبخور"[٩٠]، فاصطحب "المعاون" – يحيى حقى – أحد العساكر وسارا مع الشاكى، حتى بلغوا المنزل، ووقفوا على الباب،فإذا بهم يسمعون بآذانهم صوت الحفر متواليا مخنوقًا [٩١]، فظلوا يقرعون الباب، والناس تجتمع عليهم، وبعد قليل انفتح الباب ووقف أمامهم رجل يلف رأسه عرضًا بمنديل أحمر وقد توردت فى الجبهة عقدته لا يلبس سوى قميص ممزق وسروال منتفخ مسود تتدلى (دكته) إلى الركبتين،معفر الوجه واليدين والقدمين،بل كأنما أهيل على جسده كله تل من التراب"[٩٢].

ومن التحقيق مع هذا الرجل تبين لهم أنه وقع فى يد نصاب محتال أوهمه أن كنزًا عظيمًا مدفون فى أرض منزله، ثم اختفى بعد أن سلبه ماله، حتى باع حلى زوجه وذهبها، وظل يحفر الأرض دون يأس[٩٣].

الربا:

سذاجة أهل هذه البلاد كانت توقعهم فى أيدى المحتالين الذين يتعهدونهم، حتى لا يبقى لهم من أموالهم شىء، وما إن يحل بهم موسم السداد – الذى يدفعون فيه ديون الأرض – حتى لا يجدون لهم مفراً من الاقتراض بالربا إلى أن يأتى موسم جنى القطن، فتكون يد الفلاح فارغة من المال[٩٤]، فلا يجد مفراً من الالتجاء إلى المرابين الذين يشترون قنطار القطن منهم بثلاثة جنيهات، بينما سعره فى ذلك الوقت

ستة جنيهات، وليس من كبير وقت يمر بين اقتراض المال وتسليم القطن، بل قد يصل إلى أقل من عشرة أيام، ولا يقبل على إقراض الفلاحين بالربا الفاحش إلا من كانت له سلطة عليهم، يضمن بها رد ماله، لذلك كان المرابون من نوع المشعوذ الذى بينه وبين الشيطان عهد(٩٥)، أو من نوع صاحب الخمارة الذى يعرف أسرار العائلات، وهذا النوع من المرابين - صاحب الخمارة - لا يقتصر الربا عنده على الفلاحين وإنما يمتد إلى الأعيان "غير المعذورين"، ليمد لهم حبل الفساد فتخرج أملاكهم من أيديهم له أو لنفر من شيعته، وأحيانًا كانوا يتسترون وراء بنك من البنوك(٩٦).

الخمارة:

حتى نهاية القرن التاسع عشر، بل وربما لجيل أو أكثر - بعد ذلك - من أوائل القرن العشرين، كانت "النفسية الشعبية"(٩٧)، فى مختلف بيئات مصر تؤمن بأن الخمر أم الخبائث والكبائر، وتترجم عن ذلك فى شكل تقاليد وعادات، فإذا ذاع عن رجل أنه شربها، سقطت كرامته ورفضت شهادته، وربما طلقت زوجه فلا عجب إذن أن واحدًا من أهل الصعيد لم يجرؤ على فتح خمارة،إلى أن استشرت الامتيازات الأجنبية وتبعها الاحتلال البريطانى، فتسربت الحانات من العواصم إلى المدن الصغيرة، وتلك الحانات كانت تجتذب الناس إليها بإعداد وجبات نظيفة، وقهوة زكية إضافة إلى وجود امرأة أو ابنة لصاحب الحانة سافرة ترعى روادها(٩٨).

"ولم تخل منفلوط -(عام١٩٢٧م)- من خمارة تقع وسط البندر يملكها أجنبى وقد ظهرت فى عهد يعد فيه ارتياد الخمارة"مجاهرة" علنية بالفساد، يتحاشاها كرام الناس، من أهل البلد والموظفين، حفاظًا على مكانتهم وهيبتهم، ولا يرتادها إلا السكير المدمن منهم"(٩٩)، وحتى هؤلاء "كانوا فى ارتيادهم الحانة يتخفون متنكرين فى جلباب ومعطف، وكان لبعضهم متنفس فى مقهى المحطة، لأنها ليست حانة، مع أنها تبيع تلك

الخمور، فيجدون لهم فيها ظلة بعيداً عن أعين الرقباء، يشربون فيها ألوان الخمور ويلعبون الورق(١٠٠).

وهناك نوع ثالث من الموظفين كان يرتاد الحانة جهاراً ليس لديه أمل فى التخلص من قبضة الصعيد، فطلب السعادة والنسيان فى نشوة الخمر وسراب أحلامها، وأهل البلد لا يخفون ابتسامة تدل على الاستخفاف والرثاء معًا عندما ينطقون لفظ "الباشمهندس"(١٠١) لأنه رجل سكير، و"بيته ملىء بزجاجات الخمر الفارغة مبعثرة على طول الممر المؤدى من الباب إلى الفراش"(١٠٢)، وكما وجد هذا الغريب سلوته – يائسا – فى الخمر، وجد غيره فيها درجا يتسلقه، فيرتقى إلى طموحه، فهذا رجل من الأعيان المتطلعين إلى السيادة، كان يحيا حياة مستقيمة لأكثر من أربعين سنة، ولكن رغبته فى استبقاء نفوذ أسرته، دفعته إلى أن يلوذ بالخديوى (عباس الثانى) أول الأمر، فوجده "ألعبانا" – على قلة سلطانه – مستبداً، لا يؤمن منه الغدر، فعدل عنه إلى (كرومر)، وسلم إليه ولاءه(١٠٣)، فصار الرجل مقصداً للضيوف من الحكام وذوى السلطان الذين بدأت زياراتهم له بزيارة مفتش الداخلية الإنجليزى، حينها نصحه مقربوه بأن من أركان موائدهم الخمر ومن ذلك الوقت ظل مخلصا للخمر،التى قطعت عليه صلاته وأوراده(١٠٤).

من صور الطبيعة فى الصعيد:

الحقول فى وقت الفجر:

الفجر فى الصعيد مشهد يبعث الراحة فى النفس، فالصفاء ضارب أطنابه، والنهار طيب عرفه، إنه مستهل يوم جديد، أشبه بصحيفة بكر لم يسودها بعد سطر من الشرور المتتالية، لها نوع من الرهبة، لهيبة تلك اللحظة التى ينهزم فيها ليل متجبر حالك أمام نهار وليد(١٠٥)، فمساحات الأرض الشاسعة كلها خضراء، "النبات

الأخضر الندى ارتفاعه شبران فوق الأرض، ومربوط عنده هنا وهناك (بقرة)، أو (جاموسة) مستغرقة فى سعادة كبرى وهى تلوكه بين فكيها، وتهز أذنيها، وفى عينيها وداعة لا توصف، بينما توشى سحب رقيقة سماء ربيعية، والهواء صاف تترقرق نسائمه فوق الوجوه، يقول يحيى حقى عن هذه اللحظات ومشاهدها: "كأن يدا من السلام والطمأنينة تمسح على جبهتى، أحس - أنا القاهرى - أن نوافذ مغلقة فى نفسى تتفتح لأول مرة"[١٠٦].

الفيضان:

يغشى هذه الأرض - التى يعيش عليها الفلاح بها، ولها - كل عام موسم يحمل معه مزيجا من الخوف والخير، لا تفهمه نفسية أخرى غير أولئك الفلاحين، إنه يوم عصيب، "يوم الفيضان"، حيث تمتلئ الأحواض، ويعلو الماء فوق أرضها، حتى تتحول كل قرية وسطها إلى نافورة من نخيل غارق فى الماء، فلا يصل إليها أحد إلا بالقوارب[١٠٧].

وما إن ينحسر الماء حتى "يسرع الفلاحون يبذرون الفول، يغوصون إلى وسطهم بأبدان عارية، فى الطين المذاب، ترتفع فوق ظهورهم (غلاية الشاى)، مربوطة مع (وابور الغاز) بالحبال"[١٠٨].

للمعاون فى هذا اليوم عمل قد يبدأ بعد منتصف الليل، وخلال المدة التى أقامها يحيى حقى معاونا للإدارة بمنفلوط، انكسرت قبل منتصف ليل الفيضان [صليبة بنى كلب] وبدأ الماء يتدفق من حوض إلى حوض ناحية الشمال، فأرسل العمدة إشارة تليفونية يطلب فيها فرقة للإنقاذ والنجدة، وظل العمل قائما، ومأمور منفلوط ومعه يحيى حقى يتابعان الموقف إلى أن طلع الفجر بنوره على الجميع، وهم واقفون على الجسر الذى أكله جبروت الماء وقوته[١٠٩].

التصوف[١١٠] الموسمى:

لأهل الصعيد مواسم يخلصون فيها لإصلاح ما أفسدته قسوة الحياة بينهم وبين ربهم، فيجددون فيها عهدهم مع الله بالطاعة والصبر، تلك المواسم تحط رحالها فوق براح أيامهم عندما ينزل بهم طوافون مشهورون بالتقوى والصلاح والولاية لله، ولهؤلاء سلطان كبير على رعاياهم، فما إن يقدم الواحد منهم وينزل عند أحد مريديه حتى تنقلب حياة البلد من النقيض - فسادا - إلى النقيض - صلاحًا وورعا وتقوى - وتنطلق فى الجو نسائم هدنة تشل كل بواعث الحقد أو الضغينة بين أولئك الفلاحين، فلا ترتكب جريمة واحدة، ويصالح الخصم خصمه، ويسترد الرجل مطلقته ويرعى الله فيها، ويعذر الدائن مدينه، والرجال فى خشوع واستعبار، تكسو وجوههم سعادة كبيرة، بل إن بعض هؤلاء الرجال يغالون فى محبة الشيخ لدرجة تصل إلى حد تخاطف ماء وضوئه للشرب منه، ولا يرفع فمه عن السقاء حتى يدور على بقية الجالسين للتبرك[١١١]، والنساء أكثر منهم سعادة لأنهن أصبحن - وأولادهن - فى حرز الشيخ المنيع، وما يكاد ذلك الشيخ يعلن عن عزمه الرحيل حتى يحلف عليه رجل إلا أقام أسبوعا آخر، فإذا انقضى أقسم رجل آخر يمينا مماثلة[١١٢].

هؤلاء الطوافون من دعاة الصلاح ليست لهم ملكة علم مبهر ولا قوة روحية خارقة، إنما هم يخضعون فى ولايتهم إلى الإرث والاستخلاف، ومهما يكن من أمرهم فإن نفعهم - بالنسبة لإعادة الاتزان إلى حياة الفلاحين - كان عظيما، وكان تأثيرهم لا يقتصر على الفلاحين السذج فحسب، بل يمتد إلى طوائف أخرى، ومن أمثلة ذلك أن فى منفلوط كاتب مدرسة لا يرى بأسا فى أن يلم بالخمارة بين الحين والحين، وأن يكتب العرائض الغفل من التوقيع، للنكاية برؤسائه، وكان من مريدى أحد هؤلاء الشيوخ، فما إن يحل الشيخ حتى ينقلب حاله فيصير وقت نومه أقل من وقت ركوعه وسجوده، إلى أن بح صوته من حلقات الذكر والتلاوة وترديد الأوراد ويتبدل وجهه

للجميع من حوله بحب صادق، فما إن يرحل الشيخ عن البلد حتى يعود كاتب المدرسة إلى عهده من النكاية برؤسائه واقتراف الآثام(١١٣).

وكان يحيى حقى من بين المشاركين فى إعلان الهدنة والاحتفاء بالمشايخ الوافدين - وإن كان الأمر عنده بشكل جزئى وبدرجة من السذاجة أقل من سذاجة الفلاحين - لأنه كان فى القاهرة من بين المترددين على "مسجد السيدة نفيسة"، أو "السيدة سكينة" ليلة الحضرة(١١٤)، فهؤلاء المشايخ يمثلون بالنسبة له "السلطة القادرة على تحويل حركة المجتمع من الفوضى إلى الانتظام"(١١٥).

وقد تتبع يحيى حقى أخبار هؤلاء الطوافين والتقى بهم أينما حلوا بمنفلوط منهم من صدمه بوعيه المحدود وعلمه السطحى، ومنهم من بهره علما وذكاء، مثل الشيخ إبراهيم القاياتى - رحمه الله - الذى يقول عنه يحيى حقى: "بقى فى ذاكرتى إلى اليوم يحوطه إجلالى وإكبارى،شخص نحيف يكاد يلتهب جسمه، يشع الذكاء من عينيه،مبرأ من الدنايا والصغائر، قد صرع الخداع فى نفسه، يعلم ما يفعل، ولا يفعله إلا حسبة لله وخدمة لبنى قومه، وأخذا بيد هؤلاء الفلاحين المساكين،لأنهم إذا تركوا لأنفسهم بلا هاد،ضلوا ضلالاً بعيداً...، هو الشيخ إبراهيم القاياتى - رحمه الله - لم أره يرضى أن يتبرك به كالصنم، وكانت له سطوة كبيرة فى فض الحزازات وإبطال الثأر، والتقريب بين القلوب وتطهيرها، فلم يكن كل كلامه عن الدين، بل نصائح أخ مجرب"(١١٦).

لمثل هذه الأرواح المتحفزة للإصلاح تميل قلوب الفلاحين.. للصفاء والصلاح، فالفلاح مهما مال حاله وخبث، تظل له وشائج تربطه بالنقاء الداخلى والرغبة الملحة فى التوبة، ما دامت هناك قلوب متسامحة تؤازر وتبارك تلك التوبة على الأرض كما يقبلها الله فى عليائه، ومن الأمثلة التى يطرحها يحيى حقى فى كتابه "خليها على الله": "الست ظريفة"(١١٧)، أو"رابعة المنفلوطية" كما يطلقون عليها(١١٨)، إذ أن أكبر المساجد فى منفلوط وأعمها بالناس يوم الجمعة هو مسجد الست ظريفة، التى نسيها

أهل منفلوط ونسوا كل شىء عنها، فهى سيرة يؤذيهم فيها سوء المطلع، وكان يجمل بهم أن يروا منها حسن الختام، فهى امرأة أمضت جملة من عمرها فى تجارة الهوى ثم استتابت ربها فتاب عليها، أنفقت كل مالها فى طاعته ورضوانه.

نماذج بيئية:

(١) العمد:

العمدة هو حاكم القرية، وهى مهنة شرفية، وينقسم (العمد) فى بيئة منفلوط إلى ثلاث طوائف:

[الطائفة الأولى]: تضم عمدا من أسرة لها [عزوة] وسطوة وأملاك، فالوظيفة عندهم ليست إلا تأكيدا وتثبيتا لمقام محفوظ، عليهم سمة الأعيان لا سمة الموظفين، وشيخ الخفراء بالنسبة لهم مجرد تابع ملتزم لا يتعدى حدا مرسوما له، فأمثال هؤلاء لهم السطوة والقدرة التى تحل كثيرا من المشاكل وتفض العديد من الخصومات، بل وأحيانا الجنايات، فلا يحوج المعاون تصعيدها إلى المركز.

[الطائفة الثانية]: هناك نوع من العمد ينتمون إلى عائلات طيبة سلطتها فى حسن سيرتها وإن كان لها [عزوة] فليست كبيرة، أو ملكا فهو غير وفير، تبدو على هؤلاء سمة الموظفين لا الأعيان وهم أكثر من النوع الأول حرصا على منصبهم واعتداداً به وأشد حرصا على إطاعة الأوامر وتجنب المسؤولية، فيصف يحيى حقى عمدة من هؤلاء بأنه "متعلم من خريجى الأزهر الشريف، نظيف فى مسكنه وملبسه، كريم النفس ذو حياء رقيق"[(١١٩)]، وشيخ الخفراء عندهم لديه من الصلاحيات ما تؤهله لأن يضع نفسه فى مكانة واحدة مع العمدة رأسه برأسه.

[الطائفة الثالثة]: العمد الذين يحكمون قرى كل أهلها فقراء، يقترض العمدة – فى تلك القرى – من أقاربه، أقارب أقاربه، إقرارات كاذبة بأنه يملك النصاب القانونى

من الأرض (عشرة أفدنة)، وعلى هؤلاء العمد سمة الأجراء "المسترزقين"، لا سمة الأعيان، ويستخف المركز بأمثالهم كما يستخف بهم أهل البلد، وفي قراراتهم يفوق نفوذ شيخ الخفر نفوذ العمدة نفسه وسطوته تستبد في الفلاحين للدرجة التى يهرع معها العمدة يستنجد بالنقطة فى كل صغيرة أو كبيرة[١٢٠].

وقد اعتاد العمد - بجميع طوائفهم - أن يستدعيهم المركز لعقد جمعية عمومية عند زيارة المدير أو وكيله، أو مفتش الداخلية، أو عندما يحل موسم الفيضان، أو "الدودة"، أو"الجراد"، أو "تقفيل الميزانية"، كلهم يقدمون إلى الاجتماع تظللهم حسرة على ضياع اليوم، هى فى حقيقتها خوف من تكليف حكومى يعجزون عنه، وأيا كان السبب تظل دعوة المركز من المنغصات التى يكرهونها، وقد لاحظ يحيى حقى أن الود بينهم مفقود.فهو يقول: "خيل إلىّ أن الصداقات قليلة بين العمد، فلم أشهد كثيرا من الأحضان والقبلات (المعهودة فى الصعيد) أو حتى "السلامات الحارة"، وأكثرهم لائذ بنفسه منطو عليها،أيكون تحمل الهم الواحد منفرا لا مقربا بين القرناء؟"[١٢١].

والكرم عند هؤلاء العمد درجات تختلف باختلاف قدر وظيفة من يكرمونهم، وفى الغالب هؤلاء المكرمون ثلاث درجات[١٢٢]: صغار الموظفين، والمأمور، ومدير المديرية، وهذا الكرم ليس سلوكا شخصيا بل هو قانون اجتماعى يسرى حتى عند بخلاء العمد الذين لا يمنعهم شحهم من إكرام الموظفين الغرباء حتى لو كان السبيل إلى ذلك استغلال الفلاحين الفقراء.

(٢) المرأة:

عرض يحيى حقى صوراً مختلفة للمرأة في الصعيد، هى فى جملتها مجموعة متباينة من النفسيات والأمزجة، وتتراوح نماذجها ما بين الخيرة والشريرة، والتائبة والمتحفزة.. إلى غير ذلك، وكل تلك الصور يجمعها إطار واحد، لكن ما الذى تخفيه

هؤلاء النسوة وراء ملامحهن، هذا - بالتحديد - ما بحث عنه يحيى حقى، إنه ينقب فى داخل النفس باحثا عن الجوهر.

فنساء الصعيد " حبيسات فى دورهن يعشن وراء الحجاب"[١٢٣]، فيهن من تفخر بأنها "لم ترتد (الملس) إلا مرة واحدة، يوم أن خرجت زفتها من بيت أبيها إلى بيت زوجها"[١٢٤]، وحجابها غلالة مانعة تصد سهام الأعين السائمة، فهناك العزب من الموظفين، ومنهم من يتشمم أخبار النساء وبائعات الهوى، فهم أولئك الذين يرتقبون، همسا بينهم، مجيء زوجة معاون البوليس، الذى تبدو عليه دلائل النعيم، ولا بد أن زوجه من السيدات الراقيات المتحضرات، ترفل فى هالة من الجمال العاطر،"فمتى تحضر ومتى يرونها ولو خلسة؟"[١٢٥].

وقد عاشت فى الصعيد سيدات من مثل هذه الطبقات مع أزواجهن، فمثلا زوجة الطبيب التى يصفها يحيى حقى بأنها " سيدة محتشمة وقور، فى ثوب جميل، تعيش حبيسة دارها الذى جعلت منه صالونا تشعر فيه أنك فى لندن أو فى باريس، وهى سيدة متعلمة من خريجات (الساكركور)"[١٢٦].

والمرأة فى الصعيد يمكن أن تكون سببا فى الجريمة، فهؤلاء خمسة من الأولاد يقتلون أباهم لأنه تزوج بفتاة صغيرة، قد تنجب له من يشاركهم فى ميراثهم منه[١٢٧].

وقد تكون المرأة حائلا دون وقوع الجريمة: كتلك العجوز المحطمة التى انقلب سواد عينيها إلى بياض، ذات جلد رمادى، ملامحها تشى بأنها أفنت عمرها فى عمل مرهق متصل، بعد أن نشبت بين أبنائها وجيرانهم مشادة حول الأرض، هرعوا معها إلى السلاح، إذ استطاعت أن تنهى - تلك المرأة - المسألة بكلمات قليلة،عندما قالت: "هذا جارنا، وبيننا وبينه ود "[١٢٨].

ومنهن التقيات الورعات العائدات إلى جوار الهدى بعد ضياع فى سبيل الغى، مثل "الست ظريفة المنفلوطية"[١٢٩].

ومنهن ضالة تنتظر يدا تنتشلها، وكان الفلاحون - فى تلك الحقبة - لا يزال لتوبة الضالة عندهم مكان فى سجل الفضائل،وإن جاء فى ذيلها، فتضمن لهم ثوابا عند الله، فلم يكن تطوع أحدهم لإنقاذ الضالة من ضلالها نتيجة إحساسه بمعنى الانتشال، ولكن لتسليمه بأن الضالة لم تخطىء عن عمد وإرادة، بل صاغرة لحكم المكتوب على جبينها، فإن لكل ذنب قدر، ولكل توبة أوان، وما سقوطها إلا مدة طارئة، إذا زالت اتصلت من جديد - على راحة الهداية - حياة مستكينة كأن لم يصبها من قبل قطع[١٣٠].

والمرأة فى الصعيد قوة أشبه بالجمود، فقد ترى ابنها أو ابنتها صريعة أمامها، وتصبر احتراما لتقاليد أو انتظارا طامعا فى وعد أسمى وأشرف، وأخطر من الابن، جسدته لها سذاجة بلهاء، مثل تلك السيدة التى خدرتها نبوءة كاذبة لدجال أرعن، بأن ابنها عليه علامات الصلاح والوصول، ثم غرس مسماراً كبيراً فوق عظمة ترقوته، لكن المسمار هرول إلى أسفل يشق هشاشة ذلك اللحم الغض ليصل إلى قلب الصبى الصغير، فطعنه وسال الدم فى جوفه، ووقع الابن صريعا، وانطلقت الأم بالزغاريد[١٣١].

ومن الأمهات من تصبر جلداً، لأن القتل - فى بعض الحالات- تقليد اجتماعى راسخ، فالقتل هو الهدية الوحيدة التى يستطيع ولى الدم تقديمها لابنته التى فرطت فى أمانتها، ولا تجد الأم غضاضة تتعلق بالدنيا لكنها تدعو لابنتها من أجل الآخرة فتقول: "لك رب يا بنتى"[١٣٢].

وهناك الأم الساذجة التى فقدت ابنها طفلاً شارداً، لتصبح من بعده - ولعشرين سنة - مقصداً للمحتالين واللصوص[١٣٣].

وللفلاحات طبع، ربما كان رداً لا إرادياً لمجازاة التفريط فى العرض بالقتل، هذا الطبع هو كراهة العرى، حتى وإن كان لإجراء جراحة طبية، فيصف يحيى حقى

نفسية فلاحة شابة - من قرية مجاورة لمنفلوط -"طعنتها جاموسة بقرنها، فبقرت بطنها، كانت شاحبة الوجه زائغة العينين،يستبد بها الرعب، لا من الجراحة، بل من وقوعها فى الغربة - مع أن المسافة بين قريتها ومنفلوط يسيرة جداً - فى يد أناس ليسوا من أهلها، ولا من طينتهم، فهى بائسة مغمومة، لو استطاعت للطمت خديها لا رثاء لحالها، بل لعريها وانتهاك حرمتها، وكشف عورتها..، لدرجة فقدت معها الشعور بالألم"(١٣٤).

هذه صورة قريبة للمرأة الحريصة على شرفها وحرمة جسدها، هى فى ذاتها على النقيض من الداعرات وبائعات الهوى، وهن صنف اهتم يحيى حقى برصد ما وصله من أخبار عنه، أو اطلع عليه فى ملفاتهن، أو أثناء التحقيق معهن، فى عصر كان فيه البغاء مرخصًا من قبل الحكومة، فنجد فى وصف يحيى حقى للتوزيع الجغرافى لمنفلوط، ذكر لنقطة المومسات، فهى " تقع فى الأطراف الجنوبية للبلدة قبل أن ينحرف الطريق يمينًا إلى أسيوط"(١٣٥).

بائعات الهوى:

كانت نقطة (المومسات والبغايا) فى أنحاء المملكة المصرية - آنذاك - وكراً للمجرمين و" الفتوات "، وساحة لمغامرات التبذير فى الهوى والمال والمخدرات، وكثيراً ما تندلع فيها المشاجرات الطاحنة التى تؤول إلى جريمة قتل أحيانًا ،ويذكر يحيى حقى أن "أفضل من وصف بائعات الهوى فى الصعيد كاتب يونانى هو (كوستا ساجاراديس) صاحب رواية: "نبيهة" (١٩٢٤م)، التى ترجمها الأستاذ عبد السميع المصرى، وجعل عنوانها "عذراء أسيوط"(١٣٦)، و "نبيهة" هذه من بائعات الهوى فى أسيوط، تموت فداءً للوطن(١٣٧)، غير أن الأمر كان فى منفلوط على خلاف ذلك، لأنها فى الأصل موطن وداعة، وطيبة نفس، وعلم وهدى، فلم تكن نقطة المومسات فيها ذات شهرة مستفيضة أو شأن يُذكر، وإن سمح أهل منفلوط بتلك الشوكة العالقة بظهر

المركز، ليس إلا لحماية الحكومة لتلك النقطة، لكنهم يقفون فى حسم شديد ضد زيارة هؤلاء الساقطات لزبائنهن فى المنازل، لأنهم يعدون ذلك انتهاكًا لحرمة الحى وأهله، قد يُستباح فيها قتل المضيف قبل الضيف، فهم يغفرون أشياء كثيرة، لكنهم لا يغتفرون انتهاك حرماتهم(١٣٨).

ونتج عن هذا الخلق الاجتماعى تيار تزعمته بعض الغانيات أطلق عليه يحيى حقى اسم "السوق السوداء"، هذا التيار يُعد تيارًا للمغامرة بارتياد منازل الغرباء(١٣٩)، اضطلعت به فتاة من أهل البندر اسمها "سليمة"، وكانت إذا مرت أمام نقطة البغايا، قذفنها بالحجارة والطوب، لأن "البغاء السرى" كما هو مرفوض من المجتمع حتى لا تدنس أحياؤهم ومساكنهم، هو مرفوض كذلك من قِبَلِ نزيلات نقطة الومسات، لأنه يستنفد موردًا من مواردهن.

أما البغاء الرسمى، فكانت تتزعمه امرأة دميمة ذات وجه مكتئب وقبيح اسمها " جليلة "، تقود موكب المومسات عند الذهاب إلى طبيب المركز يوم الكشف الأسبوعى عليهن، ففى هذا اليوم " يتحرك موكبهن جماعة، تتقدمهن " جليلة " سيرًا على الأقدام من النقطة إلى مكتب الطبيب، لهن مشية مضطربة،لا هى متسكعة ولا مجهدة، كأنما يؤدهن تعلم المشى من جديد فى مشوار هو سخرة لا نزهة، تتدلى أطراف فساتينهن الملونة، من تحت ثيابهن السود، لولا هاته الأطراف لما فطن لهن أحد، لكن الناس – فى شبه إجماع غير مصرح به – يتركونهن لحالهن، فلا ينبسون بكلمة أو تعليق، لا بسخرية ولا برثاء، حتى الطبيب لا يهتم بهن ولا يعبأ بتوقيع الكشف الطبى عليهن، بل يكتفى بتكليف الفراش بجمع رخصهن وإدخالها إليه، فيقوم بالتأشير عليها بخلوهن من الأمراض.. "(١٤٠).

لا أحد يتذكرهن أو يهش لهن، إلا إذا طرأت حاجة ملحة إلى نساء يزغردن فى محطة السكك الحديدية، احتفاء بالوافدين من ذوى الحكم، فالرجال لا يزغردون، ولن تقبل امرأة واحدة من أحرار أهل البندر – أو حتى خادماتهن – أن تخرج للمحطة

وتزغرد، ولو لجلالة " الملك فؤاد " نفسه[١٤١]، لذلك لا يجد المأمور ومعاون البوليس أمامهما ملجأ – فى مثل تلك الظروف – غير نقطة (المومسات والبغايا) للقيام بهذا الدور.

(٣) الموظفون :

تكلمت فى صدر حديثى حول الهيكل الاجتماعى، عن الهُوَّة التى تفصل بين الموظفين وأهل الصعيد، تلك الهوة التى كان الموظفون أنفسهم، من أهم العوامل المرسخة لها، على نحو ما سيتبين فيما يلى، وقد حاول يحيى حقى أن يقيم جسراً يصل بين الفلاح والحكومة، وأن يستلينهم ويستميلهم، أملا فى الوثوق به، لكن شيئا من ذلك لم يحدث، فالهوة أعمق من أن تطمرها سذاجة شاب غرير حالم مثله، يقول يحيى حقى: " كانت هناك هوة كبيرة بين الفلاح والحكومة – انتهى أمرها، والحمد لله – إذ كانت عنده – حينئذ – لا تمثل خادما معينا، بل سيداً مستبداً جاهلاً، نفعه قليل، ولكن ضرره أكثر، فلم أسلم طول مدة خدمتى بالصعيد من الشعور بالأسى لهذه الهوة، ووجدت معظم أشغال الحكومة يساء تفسيرها وتعرقل وتهدم، وحاولت بكل قواى أن أستلين الفلاح حتى أجعله يثق بى، فلم أفلح"[١٤٢].

فالمسألة بالنسبة لأبناء هذه البيئة، ليست سوى اعتقاد راسخ بأن الحكومة لا تفهمهم، وأن الموظفين أغراب أجراء لا تهمهم إلا رواتبهم، ومن ثم فقلوبهم لن تكون مع أهل تلك البلاد.

وقد لمس أهل الصعيد – عن قرب – ما بين هؤلاء الموظفين من خداع ونفاق، منه – ولا ريب – ما هو مقصود متعمد يغلفه افتئات صريح وعدم إخلاص فصيح، فيحيى حقى يتبرم من الطبيب الجشع[١٤٣]، ثم هو يزوره فى بيته ملبياً دعوته للعشاء ذات يوم[١٤٤]وها هو ذا يحيى حقى نفسه يتصل بعمدة إحدى القرى يطلب إليه أن

يسرع بالحضور لأمر عاجل مهم جداً[١٤٥]، وعندما يحضر العمدة من قريته لا يجد من الأمور الخطيرة سوى رجل ملول استقدمه لمجرد السخرية منه والاستهزاء به[١٤٦].

ومن نماذج هؤلاء الموظفين: الطبيب البيطرى ومعاونوه (من عساكر المركز)، إذ يتسلم ذلك الطبيب قدراً من"الاستراكنين"[١٤٧] ليجعل معاونه يعجنه على هيئة أصابع بخلطه مع بقايا من لحم، ويخرج بها ليجوس خلال القرى، فإذا بمعاونه يسرق السم ويبيعه للفلاحين الذين ينتقمون من خصومهم بفعلة دنيئة، إذ يثقبون كالح الذرة، ويملأونه بالسم ويلقونه أمام حيوانات أولئك الخصوم[١٤٨]، وليس أشق على الفلاح من قتل مواشيه،وإضافة إلى ذلك فقد كان الموظفون يرتكبون صنوفا من الانتهاكات التى تمس كرامة هؤلاء الفلاحين، فبينما يعد الفلاحون البغاء السرى بعيداً عن نقطة البغايا – الملقاة بخارج البلدة جنوبياً – نوعًا من الانتهاكات التى تمس حرمة البلدة، إذ يأخذ الموظفون بتقليد آخر، على النقيض من تقاليد الفلاحين، فيتحاشون الذهاب إلى منزل البغايا، ثم لا يتورعون عن استضافة نزيلاتها فى منازلهم، فى ستر من الليل، وهو نوع من التحدى لنفسية وتقاليد هؤلاء الفلاحين[١٤٩].

وكذلك كان ارتياد (الخمارة) عند أهل منفلوط يعد نقصًا اجتماعيًا يتحاشاه كرام الناس، وعلى الرغم من ذلك كان مهندس البلدية يسكر جهاراً، ويحمل فى يده زجاجات الخمر، وجعل من منزله مخزنًا للفارغ منها[١٥٠].

ومن تفاقم انتهاكاتهم لمشاعر الفلاحين، بل لمشاعرهم، بعضهم البعض، بدأ أهل البلد يؤمنون – فى اعتقاد راسخ – بأن هؤلاء الموظفين" لن يخلصوا لهم، ولا لتقاليدهم، ولن يحترموا مشاعرهم، إذ كيف يخلص لهم هؤلاء الموظفون وهم لا يخلص بعضهم لبعض؟ "[١٥١]، فقد كانت بينهم وبين بعضهم البعض أزمات حادة تطير إلى " الفلاحين " أخبارها، ومن تلك الأزمات ما رواه يحيى حقى عن " معاون بوليس"، و" معاون خفر" هما مضرب المثل فى الصداقة، لا يفتأ أحدهما يرى الآخر حتى يهرع إليه، يضمه بين ذراعيه ويربت بيده على ظهره، وفجأة انقلبت تلك الصداقة إلى عداء

شديد، لكن المفاجأة أن كل واحد منهما كانت له " مفكرة " صغيرة، فيها رصد دقيق للسقطات الإدارية التى اقترفها صاحبه، وتوجب المؤاخذة الرقابية[١٥٢].

ومن النماذج التى رسم لها يحيى حقى صورة دقيقة توجب نبذها، وتؤكد مساهمتها الواضحة فى إزكاء أوار الهوة بين الفلاح والموظف الوافد: صورة الطبيب، فطبيب المركز كان همه هو الإثراء العاجل، بأى ثمن، فنهمه للمال لا ينقطع، ولا يقف عند حد، بل يعلو لدرجة تهدد المروءة وتحول الإنسان المتعلم إلى وحشٍ ضارٍ لا يشبع نهمه[١٥٣]، فهو يستولى على جنيه كامل من كل فلاح يكشف عليه، من المتقدمين لوظيفة " الخفراء "، حتى يشهد بصلاحيته لتلك الوظيفة، وهو كذلك يساوم أهل المصابين،من خلال وسيطه - حلاق الصحة - على ثمن علاج مصابهم، بعد أن يخيرهم فى أمر علاجه، بين إسعافه فى مكانه أو نقله إلى (القشلة)[١٥٤]، التى يقع اسمها على المصاب وأسرته وقع الصاعقة، فلهم اعتقاد يُسامق اليقين فى أنه لو دخلها لما خرج حيا،ثم كيف ينقل وكيف يزار؟ إنها مشقة وقلق لا قبل لهم عليهما، وهذا الطبيب نفسه يرفض علاج فلاح مصاب بحصى فى المثانة يحتاج لتسليك مجرى البول بالقسطرة دوريا، لأن الرجل لا يملك ريالا أجر الطبيب[١٥٥] وهاهو نفسه يرسل إلى زوج قتيل يساومها على إجراء جراحة له..!![١٥٦].

ولا يصف يحيى حقى هذا الطبيب فقط بالجشع والنهم للمال بل يصفه كذلك بغلظة الطبع، وبلادة الحس، ومجافاة الذوق، والاستهانة بكرامة هؤلاء الفلاحين وشعورهم استهانة بشعة، فهو يشرح جثة فتاة قتلها أبوها - دفاعا عن عرضه - فى بيت أهلها، أمام أمها والمتطفلين الذين تجمهروا من حوله، ثم يتناول من أسفل البطن جنينا كامل النمو، يرفعه فى الهواء، كأنما يريه للجميع،وكان يستطيع أن يشرح الجثة داخل النقطة، لكنه لم يبال أن يمزقها أشلاء أمام أعين أهلها وجيرانها فى منزلها[١٥٧].

هذه هى نوعية الموظفين التى ابتلى بها الصعيد فى مطلع القرن العشرين، فهم أول من يسأل عن تلك الهوة التى قامت بين النفسيتين، وتطورت - فيما بعد - لتأخذ صفة التعميم، ثم التنافر البيئى.

بينما كان الأمر – عند يحيى حقى – على خلاف ذلك، إذ أن للصعيد عليه أكبر الفضل فى أن يتعرف إلى نفسية جديدة وطبيعة لها خصائصها المختلفة، خالط خلالها الفلاحين عن قرب [١٥٨]، لكنه لم يفلح أبدا فى اجتياز تلك الهوة – التى سبق الحديث عنها – بينه وبينهم، غير أن الأمر بالنسبة لعلاقته بأولئك الفلاحين كان مختلفا عنه بالنسبة لعلاقتهم بغيره من الموظفين لأنه جاهد مخلصًا فى الدفاع عن ذاته وإخلاصه وخوفه على بلده وأهله الذين هم من بينهم، وأرضهم جزء من حدودها، فذلك المعنى كان مفقوداً تماماً فى ذلك الحين.

إحالات وأسانيد:

١ – خليها على الله (ص:٩٧).

٢ – انظر، خليها على الله، (ص:١٣٩).

٣ – خليها على الله، (ص:١٣٩ –١٤٠).

٤ – انظر، "يوم الفرز" في: خليها على الله، (ص:٢٥٠).

٥ – "قانون ثلث الزمام":أصدرته الحكومة المصرية حوالى سنة١٩٢٧م يقضى بإلزام الفلاح بزراعة القطن فى مساحة لا تتجاوز"ثلث الزمام"،وذلك للحد من هبوط أسعار القطن،الذى لم تجد الحكومة وسيلة للتحكم فيه سوى طريقة تحديد الكمية المعروضة منه للبيع [انظر،خليها على الله،(ص:١٦٣)].

٦ – خليها على الله، (ص:١٣٩ – ١٤٠).

٧ – انظر، الفراش الشاغر،(ص:٣٦).

٨ – الفراش الشاغر، (ص:٣٦).

٩ – خليها على الله، (ص:١٤٢).

١٠ – انظر، خليها على الله، (ص:١٣٦).

١١ – انظر، خليها على الله، (ص:١٤٢).

١٢ – خليها على الله، (ص:١٤٢).

١٣ – خليها على الله، (ص:١٤٢).

١٤ – انظر، خليها على الله، (ص:١٠٨).

١٥ – د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، (ص:١٠٣).

١٦ - د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث،(ص:٣٤١).

١٧ - انظر د. شفيع السيد:اتجاهات الرواية،(ص:٩٧).

١٨ - انظر، خليها على الله، (ص:١٣٩ - ١٤٠ و ص: ١٦٥).

١٩ - انظر، خليها على الله، (ص:١٩٧).

٢٠ - خليها على الله، (ص:١٧٣ -١٧٥).

٢١ - خليها على الله، (ص:٢١٤).

٢٢ - خليها على الله، (ص:١٤١).

٢٣ - خليها على الله، (ص:١٢٨).

٢٤ - خليها على الله، (ص:١٩٢).

٢٥ - التقاليد هي سمات النموذج المثالي العام التي رسبها المجتمع داخل أفراده وحافظ عليها وعدها جزءا لا يتجزأ عن قوامه ومن علاقاته، فالتقاليد هي إطار ميراثنا الثقافي والجماعي، وهي تؤلف بنودا أقوى من القوانين وأشد إلزاما للخاضعين لها وهي بمثابة قانون غير مكتوب لأن المجتمع يراها أقوى من أن تحتاج إلى تسجيل [انظر، د.عبد الحميد يونس: مجتمعنا،(ص٥٢)،هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٨م].

٢٦ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٢٨).

٢٧ - خليها على الله، (ص:٩٧).

٢٨ - خليها على الله، (ص:١٣١).

٢٩ - خليها على الله، (ص:١٢٩).

٣٠ - خليها على الله، (ص:١٣٠)، وانظر - "الجنازات: عبور النيل" فى، بيير مونتيه: الحياة اليومية فى مصر، (ص:٤٣٢) ترجمة عزيز مرقص منصور، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٧م .

٣١ - خليها على الله، (ص:١٣٠ - ١٣١).

٣٢ - خليها على الله، (ص:١٣١).

٣٣ - خليها على الله، (ص:١٣١).

٣٤ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤٦ -٢٤٧).

٣٥ - خليها على الله، (ص:١٥٣ -١٥٥).

٣٦ - انظر،خليها على الله، (ص:١٥١ -١٥٢).

٣٧ - خليها على الله، (ص:١٥٢).

٣٨ - انظر، خليها على الله، (ص:١٤٤).

٣٩ - خليها على الله، (ص:١٤٤).

٤٠ - انظر، خليها على الله، (ص:١٥١ -١٥٣).

٤١ -خليها على الله، (ص: ١٥٣).

٤٢ - انظر، خليها على الله، (ص:١٥٦ -١٥٧).

٤٣ - خليها على الله، (ص:١٦٩).

٤٤ - المركز يتكون من مدينة صغيرة (تسمى عاصمة المركز) ثم عدد من القرى،والقرية هى أصغر وحدة إدارية فى محافظة الريف،وقد يتبعها عدد من التجمعات تسمى التوابع، وأحيانا تسمى النجوع [انظر،المعجم الديموجرافى،المجلد العربى (ص:٤٣ -٤٤)].

٤٥ - خليها على الله، (ص: ١٣٥ - ١٣٦).

٤٦ - خليها على الله، (ص: ١٤٠ -١٤١).

٤٧ - خليها على الله، (ص: ٣٥).

٤٨ - خليها على الله، (ص: ١٠١).

٤٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤٤).

٥٠ - خليها على الله، (ص: ١٧٣).

٥١ - انظر، خليها على الله، (ص: ٩٧).

٥٢ - انظر،إنجليزية فى صعيد مصر،مجلة الدوحة،العدد:٨٢، مايو ١٩٨١م،(ص:٤٦ -٤٩).

٥٣ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٣٩).

٥٤ - انظر، خليها على الله، (ص: ٣٦).

٥٥ - قدم الأستاذ مجيد طوبيا ترجمة لمقالة INSEARCHOFADREAM، التى كتبتها(مريام كوك M.Cooke)، اختزل منها بعض المعلومات، لكن ترجمته كانت متسقة ودقيقة، فيما عدا ما اختزله منها، وقد نشرت الترجمة بمجلة (الدوحة) - القطرية - تحت عنوان: "إنجليزية فى صعيد مصر، ومغامرة فى عالم يحيى حقى"، (مايو ١٩٨١م، ص:٤٦ -٤٩)، ثم عقب مجيد طوبيا على تلك المقالة بمقالة ضافية،فى العدد التالى(يونية ١٩٨١م، ص٩٦ -٩٨)، وإن كانت منحازة للصعيد بعض الشىء - بدافع الانتماء - ولكن هذا الانحياز كان متعقلا ونزيها وصادقا.

٥٦ - يرجع الدكتور سليمان حزين، سبب عزلة الصعيد وتخلفه إلى ضيق عرض الوادى، كما أن الأرض لا تصلح إلا للزراعة إضافة إلى عدم وجود تنوع فى موارد الإنتاج، وكذلك محدودية الاتصال الخارجى، ثم لقلة اتصالات الصعيد الثقافية بهذا العالم [انظر، د.سليمان حزين: حضارة مصر(ص٩٧)].

٥٧ – خليها على الله، (ص: ١٠٦).

٥٨ – خليها على الله، (ص:١٤٢) – و"حسبة برما": تعبير شعبى دارج، يشير إلى استعصاء المشكلات، وعدم إمكان إيجاد حلول مناسبة لها، بل استحالة ذلك.

٥٩ – خليها على الله، (ص: ١٦٩).

٦٠ – انظر، خليها على الله، (ص:١٦٩).

٦١ – انظر، خليها على الله، (ص:١٩٨).

٦٢ – انظر، خليها على الله، (ص:١٩٧).

٦٣ – انظر، خليها على الله، (ص: ١٩٨).

٦٤ – انظر، خليها على الله، (ص:٢١٤).

٦٥ – انظر، خليها على الله، (ص: ١٩٨).

٦٦ – خليها على الله، (ص:١٧٢ – ١٧٣).

٦٧ – خليها على الله، (ص: ١٧٢).

٦٨ – خليها على الله، (ص: ١٣٣).

٦٩ – خليها على الله، (ص: ٢٠٤ – ٢٠٥).

٧٠ – خليها على الله، (ص:٢٠٥).

٧١ – خليها على الله، (ص:٢٠٨).

٧٢ – انظر، خليها على الله، (ص:٢١٢).

٧٣ – انظر، خليها على الله، (ص:١٧٠).

٧٤ – انظر، خليها على الله، (ص:١٧١).

٧٥ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٥١).

٧٦ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٥٢) .

٧٧ - انظر، خلنها على الله، (ص: ٢٥٣) .

٧٨ - انظر، خليها على الله، (ص:٢٥٤).

٧٩ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ١١٢).

٨٠ - انظر، خليها على الله، (ص:٢١٨).

٨١ - خليها على الله، (ص: ٢١٧).

٨٢ - انظر،خليها على الله، (ص: ٢١٨).

٨٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤٦).

٨٤ - خليها على الله، (ص: ٢٤٨).

٨٥ - انظر، خليها على الله، (ص:١٨٠).

٨٦ - انظر أمثلة لهذا السلوك الجماعى فى: خليها على الله، (ص:١٨٧)، ودماء وطين، (ص:١١٣).

٨٧ - انظر، خليها على الله، (ص:١٨٧ - ١٨٨).

٨٨ - خليها على الله، (ص: ٩٥).

٨٩ - عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، (ص: ٣٤٧) ط. دار الشعب [د. ت].

٩٠ - خليها على الله، (ص:١٥٠).

٩١ - نلاحظ هنا اضطراباً فى الصياغة فبينما يذكر يحيى حقى أن الحفر لا يتم إلا ليلاً عندما تنقطع الطريق عن أهلها، إذ به يذهب للمعاينة صباحاً فيسمع الحفر وهنا تضارب واضح.

٩٢ – خليها على الله، (ص:١٥٠).

٩٣ – انظر، خليها على الله، (ص:١٥١).

٩٤ – انظر، دماء وطين (ص:١١٣).

٩٥ – انظر، خليها على الله، (ص:١٤٩).

٩٦ – انظر، خليها على الله، (ص:٢٤٢).

٩٧ – يقصد بالنفسية الشعبية:الطابع الاجتماعي الذي يترجم عن مشاعر الشعب وأحاسيسه المختلفة وأفكاره وتوجهاته، وهو المنسق بين مستويات الشعب لتوحيد درجة الإيمان بالتقاليد والمعتقدات، والتمسك بها [حول"الطابع الشعبي" انظر:د. شوقي ضيف:الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور،(ص:٦) دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤م].

٩٨ – انظر، خليها على الله، (ص:٢٤٢).

٩٩ – خليها على الله، (ص:٢٤١).

١٠٠ – انظر،خليها على الله، (ص:٢٤١).

١٠١ – انظر، خليها على الله، (ص:٢٠١).

١٠٢ – خليها على الله، (ص: ٢٠٠).

١٠٣ – انظر، خليها على الله، (ص:٢٤٣).

١٠٤ – انظر، خليها على الله، (ص:٢٤٤).

١٠٥ – انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤٤).

١٠٦ – خليها على الله، (ص: ١٧٣).

١٠٧ – انظر، خليها على الله، (ص: ٢٥٦).

١٠٨ - خليها على الله، (ص: ٢٤٦).

١٠٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٤٦).

١١٠ - هناك تأويلات عديدة لاصطلاح "التصوف"، أظهرها أنه نسبة إلى [سوفا] اليونانية ومعناها "الحكمة"، أو إلى رجل يقال له (صوفة) كان فى الجاهلية هو وأصحابه ممن انقطعوا إلى الله عز وجل، ولزموا الكعبة، فقالوا لمن تشبه بهم "الصوفى"، وقال السهروردى ك سموا بذلك لأنهم فى الصف الأول بين يدى الله عز وجل، وأن الأصل فى التسمية "صفوى" نسبة إلى (الصفة) وهو موضع مقتطع من مسجد مظلل عليه، كان الأوفاض - أى الجماعة من الناس - والأخلاط من الفقراء يأوون إليه، على خلاف بين الباحثين فى أصولهم [انظر، د. حسين فوزى النجار: الإسلام وفلسفة الحضارة، (ص:٧٨) دار التعاون - القاهرة ١٩٩٣م].

١١١ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٥٦).

١١٢ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٥٥ - ١٥٦).

١١٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٥٦ - ١٥٧).

١١٤ - انظر، خليها على الله، (ص: ١١٥).

١١٥ - خليها على الله، (ص: ١١٣).

١١٦ - خليها على الله، (ص: ١٧٥).

١١٧ - انظر، خليها على الله،(ص: ٢٣٢).

١١٨ - سميت"الست ظريفة"برابعة المنفلوطية تشبيها لها بالسيدة(رابعة العدوية) أشهر متصوفات التاريخ الإسلامى،[التى توفيت سنة ١٣٥ هـ، وقيل سنة ١٢٨ هـ وقبرها يزار بظاهر القدس الشريف من شرقيه]، وقد صورها بعض

الكتاب بأنها كانت بائعة للهوى والعشق، ويصورونها على أنها ماجنة غانية تشرب الخمر، ثم تاب الله عليها، والحقيقة أننا لا نعرف شيئا عن حياتها الأولى.

١١٩ - خليها على الله، (ص: ١٦٧).

١٢٠ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٢٣).

١٢١ - خليها على الله،(ص: ٢٢٢).

١٢٢ - انظر، خليها على الله،(ص: ١٧١).

١٢٣ - خليها على الله، (ص: ٢٥٨).

١٢٤ - خليها على الله، (ص: ١٢٨).

١٢٥ - خليها على الله، (ص: ٢٠٢).

١٢٦ - خليها على الله، (ص: ١٩٢ - ١٩٣).

١٢٧ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٨٠).

١٢٨ - خليها على الله، (ص: ٢٤٨).

١٢٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٣٢).

١٣٠ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٣٩).

١٣١ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٤٤ - ١٤٥).

١٣٢ - خليها على الله، (ص: ١٨٥).

١٣٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٥٣).

١٣٤ - خليها على الله، (ص: ٢٠٨).

١٣٥ - خليها على الله، (ص: ١٤١).

١٣٦ - صدرت عن مطبعة السلام ومكتبتها بأسيوط.

١٣٧ - انظر، خطوات فى النقـد،(ص:١٤٤ - ١٤٨)، و خليـهـا على الله، (ص:٢٣٨)، و:د. نعيم عطيـة: شخصيـات من الأدب اليونانى المعـاصر، (ص:١٦٨ -١٧٠) هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٧٣م.

١٣٨ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٣٣).

١٣٩ - انظر، دماء وطين، (ص: ١١٣).

١٤٠ - خليها على الله، (ص:١٩١).

١٤١ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٢٦).

١٤٢ - خليها على الله، (ص: ١٦٥).

١٤٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٧٧).

١٤٤ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٩٢).

١٤٥ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٦٨).

١٤٦ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٦٨ - ١٦٩).

١٤٧ - الاستراكنين: هو نوع من السموم لتصيد الكلاب الضالة، كانت ترسله وزارة الصحة إلى طبيب النقطة البيطرية فى المراكز .

١٤٨ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٢٧).

١٤٩ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٢٣).

١٥٠ - انظر، خليها على الله، (ص: ٢٠٠).

١٥١ - خليها على الله، (ص: ١٩٣).

١٥٢ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٩٤ - ١٩٥).

١٥٣ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٧٦).

١٥٤ - القشلة: هي منطقة مخصصة لعزل المرضى من ذوي الأمراض الخطيرة والمعدية، احترازا من انتقال العدوى إلى غيرهم.

١٥٥ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٧٩).

١٥٦ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٨١).

١٥٧ - انظر، خليها على الله، (ص: ١٨٤ - ١٨٦).

١٥٨ - انظر، خليها على الله، (ص: ٩٧).

التصوير الفنى

لبيئة الصعيد

اتجه يحيى حقى، فى معالجته الفنية للبيئة الريفية، مباشرة إلى حياة الفلاح، فلم تسيطر الأرض، التى تمثل جزءًا كبيرًا من حياة أهل الريف، على حركة الريفيين فى أعماله، لذلك نجح يحيى حقى فى اختيار زاوية معالجة خاصة - تكاد تكون حتمية بالنسبة لأسلوبه ومكوناته الثقافية بوصفه كاتبًا - فى تناوله الفنى للريف، بحيث عنى إلى جانب الشكل الخارجى للريف والريفيين، بالنوازع والتراكيب النفسية المتحكمة فى التوجهات الاجتماعية والخلقية، على عكس ما نعده مظهرًا من مظاهر النقص عند (عبد الرحمن الشرقاوى[1]) مثلا، الذى جعل من الأرض همه الأول[2]، فكانت كل المشكلات - فيما عداها - هامشية أو مفتعلة، تدور فى فلك الأرض، فلم يكن بإمكانه إلا الركون إلى سطحية المعالجة، أو (توفيق الحكيم) الذى لم يجد فى نفسه القدرة على معايشة تجربته فى الريف، فاكتفى بأن يظل دوره - ومن ثم عمله - هامشيا، يرصد من خارج النفسية البيئية، تجارب صرفه عن أعماقها وغور مرتكزاتها - المترسبة فى سنوات طوال من العناء والكدح والصمت - تلك الأنفة الكذوب، التى لا يفهم لها أهل الريف مصداقية مقنعة، سوى كونها تسلط وتكبر، يكتمون رفضه وازدراءه [3].

وقد تفرعت زاوية النظر إلى الريف فى أدب يحيى حقى إلى نوعين، فهو أحيانا يرى الريف من مستوى الريف ذاته، فهو لا يضخم أحداثه، ولا يضفى على أبنائه مسحة غير واقعية، تدفع بهم إلى إحداث المعجزات، وهو أيضا - فى هذا المستوى - لا يراهم مجرد عينات للفحص، مرضى جسما ونفسا، أو نماذج للفقر والجهل والمرض، ولكنه يراهم كما هم، ومن ثم يرصدهم فى حياد لا يدفعه لتلوين أحداثه

بألوان زاهية، فهو يحاول التعامل معهم كما هم، بعيوبهم وحسناتهم، ويحاول أن يرى القرية في واقعها، وأن يستشف أعماقها.

ومستوى آخر - أو نوع ثان في منظور حقي للريف - هو صياغة الأحداث من منطوق الراصد الخارجي، من خلال راو ينظر إلى الريف من علٍ، فيزدري تصرفات أهله ويمقت طبعها ويعادي تقاليدها، فهو دومًا مستعد للنوال منه، وقد لمستُ عند يحيي حقي تلك النفسية المضطربة في تعامله المباشر مع الفلاحين في الصعيد، كما دونه في مذكراته وأشرت إليه من قبل[٤]، أو أن يفرض على ريفه مشكلة من خارجه هي بالضرورة مشكلة الراوي نفسه، لا مشكلة الريف، فيصير الريف - في كتاباته التي تتبنى ذلك المنظور وتنبعث من خلاله - ضحية لتصور فكري أو مجرد أداة للدعوة إلى فكرة من الأفكار،كما سيتضح عند الحديث عن روايته (صح النوم) التي جندها للتهليل بالثورة المصرية، وترسيخ دورها اجتماعيًا وفكريًا.

لا شك أن النفور الاجتماعي - كما أشرنا إليه من قبل - لم يكن نفورًا من الصعيد لذاته، بل كان نفورًا من الآفات التي تعلقت بتلابيبه وتشبثت به،فمبعث هذا الإحساس هو الرغبة في تفريج كربة المجتمع من داخل المجتمع نفسه، تلك الرغبة هي التي دفعت يحيي حقي إلى التعبير عن مساوئ المجتمع الذي عايشه وعاصره، بشكل يختلف عن معالجة سابقيه، ووجه الاختلاف بينه وبين الجيل الذي سبقه،أن الأوائل كان هدفهم كشف عيوب الهيئة الاجتماعية، بهدف الإصلاح المجرد، أما هو فلا يكاد يذكر وجها للإصلاح، أو بديلاً عن وضع قائم، "كما كان يفعل الرعيل الأول، الذي كان كتابه يضعون القصص ويوضحون فيها معايب ومآخذهم اجتماعية"[٥]، ولكنه يحاول كشف عيوب التركيبة الاجتماعية المعقدة، ويحاول تحليل بعض الظواهر الاجتماعية - وعيًا، أو بطريق غير مباشر - ويحاول التعبير عن الفرد في تفاعله مع المجتمع المتفاعل بدوره مع الحركة الاجتماعية المتطورة أو النامية، التي تزداد تعقيدًا وتشابكًا يومًا بعد يوم.

ولعل من أهم الظواهر التى بدت فى المجتمع المصرى خلال سنوات ما بين الثورتين (١٩١٩ - ١٩٥٢م)،" بزوغ فجر القضية الاجتماعية إلى جانب القضية السياسية، فلم تعد ساحة الكفاح الوطنى خالصة بكل جبهاتها لقضية تحرير الوطن من الاستعمار البريطانى، وإنما شغلت فى بعض الجبهات بقضية أخرى إلى جانبها، هى قضية العدالة الاجتماعية بين أبناء الشعب"[٦]، ومن ثم كان البحث فى أعماق ذلك الشعب. فهذه الظاهرة كانت سببًا مباشراً فى توجيه النظر إلى الحياة الواقعية الملموسة والقريبة للقاعدة العريضة من الشعب [الحياة الشعبية] التى لا يُعْنَى أهلها بكل هذه الصراعات السياسية الموجهة، ذات الأهداف الخاصة، فظهر بعض الكُتّاب الذين يحللون النفسية الاجتماعية تحليلاً يُعْنَى بمشاكلهم الاجتماعية الخالصة، وارتباطها ببيئاتهم، وكان ليحيى حقى دور مهم فى نقل صور بيئية من واقع الحياة المصرية الخصبة بما تتضمنه هذه الصور من دلالة صريحة، فقد عاصر وعايش كثيراً من البيئات والتغيرات الاجتماعية، فحق له أن يكتب عن " منفلوط"، و" كوم النحل"، و" طهطا"، و" أبو فوده" ... وغيرها.

صعيديات يحيى حقى:

جمع يحيى حقى صعيدياته فى مجموعته القصصية (دماء وطين)[٧]، وقد سبقتاها قصتان حول نفس البيئة فى مجموعة " أم العواجز "[٨]، وسوف أجعل من مجموعهما مناطًا للحديث حول بيئة الصعيد فى أدب يحيى حقى.

لقد لأم يحيى حقى فى عنوان مجموعته " دماء وطين" بين نقيضين هما القلق والاطمئنان، أو الخوف والأمن، وهما معا يشكلان الوتيرة التى تعيش داخل سياجها الحياة فى الصعيد، لكن هل توصل يحيى حقى مباشرة إلى ذلك المغزى فى كتاباته عن الصعيد؟.

سبقت مرحلة دماء وطين مرحلة فنية أخرى - من مراحل التعبير الفنى عن حياة الريف فى الصعيد كما عاشها يحيى حقى - تلك المرحلة الأولى كانت تجمع - إلى جانب تعالى يحيى حقى - الحكم القسرى على هؤلاء السذج بالدونية، هذه المرحلة محصورة فى قصتى " إزازة ريحة "، و" حصير الجامع "، التى أعُدُّ مطلعها فنيًا قصة " حصير الجامع " (المنشورة فى سبتمبر عام ١٩٣٢م)، ثم قصة " إزازة ريحة " (المنشورة فى أغسطس عام ١٩٣١م) تالية لها، فما أزعمه أن الشكل الفنى الذى انبنت داخل إطاره تيارات المشاعر والمؤثرات التى حاول يحيى حقى تقديمها، أكثر نضجًا فى " إزازة ريحة " عنه فى " حصير الجامع "، ففى الأخيرة تسلطت على الكاتب مؤثرات من خارج الفن القصصى، وحتميات السرد جعلته يُحَوِّل القصة إلى مجرد رصد تأريخى لجانب من السيرة الذاتية لكاتبها، مع افتقارها إلى الخبرة والمراس الأدبيين اللازمين لإخراج عمل أدبى له قيمة أدبية لافتة للانتباه، فالقصة تسجيل انطباعى مفرغ من فنيات الأداء والأسلوب، ويؤكد هذه الرؤية، استعادته للقصة نفسها فى كتابه " خليها على الله "(٩)، حيث طرح صدر الحدث بلفظه، فطابق فيه الحافرُ الحافرَ على نحو تتجلى معه حيرة يحيى حقى بين الحقيقة وعرضها الفنى، فالأحداث كما وقعت ظلت مسيطرة عليه لدرجة دفعته - دون أن يدرى - لنوع من الرصد المفرغ والتسجيل المجرد، بأسلوب يغالى فى هدوء التفصيل، لدرجة الملل، فتلك الحيرة بين الحقيقة التاريخية، والحقيقة الفنية،تجعله عاجزًا عن تحديد طبيعة قصته، وعن مفهومه هو للحياة الحقيقية (الواقعية)، والحياة الزائفة (الفنية)، وقد أثر ذلك بالتبعية على منطوق السرد عنده، إذ تحَوَّل الراوى الراصد - الذى هو الكاتب نفسه بالضرورة - إلى عائق يحول دون التطور السردى، والتصاعد الدرامى لحدث قائم له كيانه الواضح والجلى فى القصة، فتحَوَّل الحدث إلى شكل غائم يموج حائرًا كمؤلفه فوق فقرات صفحاتها ذات الامتداد الدلالى المبتور، والربط الفنى الواهن، " ففى غيبة المشكلة المحورية الجادة التى تحرك أحداثًا واضحةً، وتساهم فى تحديد مواقف

الشخصيات، أصبح المؤلف أكثر ميلاً لتقديم شخصيات مسطحة"(١٠)، تفتقر إلى الثراء الدرامي، والعمق الفنى.

فيحيى حقى يعبر عن بيئة يعتمل فى داخلها صراع عنيف من أجل البقاء والاستمرار والتآلف مع كل ما هو خارجها، بيئة لا تحتمل التفلسف بقدر حاجتها إلى السهولة فى التعامل معها، وهو يعبر عن تلك البيئة بأسلوب الراصد وبمنظور تراكمى خبرى(١١) من خارج إطار البيئة فى الصعيد وتتداخل معها تنظيرات، لا تمت بوشيجة إلى المجتمع الذى ينبغى أن تعبر أعماله القصصية عنه، لكنها تظل تنظيرات فاشلة، لأنها غير نابعة من عمق حاجة المجتمع إلى الإصلاح، لذلك قابل أهل بنى رزيق اقتراح التبرع للمسجد بقبول عاطفى نظرى، لكن الأمر عندما دخل حيز التنفيذ، تبرم الجميع وتنصلوا منه، ولم يقع فى فخ التبرع سوى المفتش الذى تنكر هو نفسه من نسبة الاقتراح إليه(١٢)، فهذه البيئة فى مواجهة عنفوان الحاجة وقسوة المعيشة لا تسمح بمثل هذا الترف.

أما قصته الأخرى " إزازة ريحة " فهى أرقى فنياً من حيث أسلوب الصياغة ومعالجة الحدث، ومن حيث اللغة، ومن حيث توجيه الشخصيات داخل إطار العمل الأدبى، بما يخدم عملية التصاعد الدرامى، إضافة إلى استخدامه لتكنيك الاسترجاع(١٣) ليكون مدخلا لقصته،ثم تحويله لتلك النقطة إلى مرحلة مفصلية، تفرض على القارئ الاسترسال مع متابعة المروى عنه فى حياته الجديدة، بعد مغادرة الصعيد.

ولى على هذه القصة مجموعة من الملاحظات، من بينها: ما يكتنفها من تشتت كبير فى رواية الأحداث وتتبعها، وما بها من تطويل غير مبرر، وما يعتورها من أخطاء فنية جسيمة سيطرت حتى على خط التجربة، إذ تعرض القصة لمرحلة ريفية عاشها "سامى" وكيل النيابة، فى "طهطا"، ثم أطال الكاتب فى روايته للحدث على سبيل الاستطراد، فجعل من نقطة الاسترجاع [الفلاش باك] مفصلاً(١٤)، أتم بعده تطور

حياة (سامى)، ثم يتفرع به الحديث إلى هوامش، أو دوافع مفتعلة لإيجاد مسوغ ما لتطوير الأحداث، مثل لقاء الصعيدى، ثم صديقه عبد الكريم[١٥]، ثم إنهاء القصة بإهمال جزئى للشخصية الرئيسة - سامى وكيل النيابة - فى حين تتبع صديقه عبد الكريم تتبعًا كاملاً، دفع هذه الشخصية لتصبح فى بؤرة الأحداث بعد أن كانت جانبية مكملة، فى حين تراجعت شخصية سامى من الصف الأول لتنزوى فى الهامش المعتم من الأحداث[١٦]، وهذا يدل على ضعف الخبرة الأدبية، وهذه سمة من سمات تلك المرحلة فى أدب يحيى حقى، غير أن القصة فى مجملها أرقى من حيث الصياغة وفنيات الأداء، من قصة " إزازة ريحة "، فقصة " حصير الجامع " يدل استقراء نصها على أن يحيى حقى كتبها متأثراً بنظرة الموظف الوافد، إلى الصعيد، وشعوره بدونية هذه المخلوقات، وبأنه كيان راق[١٧]، وهو انطباع استقاه فى بداية حياته بالصعيد، من تلك الهوة التى كانت تفصل بين الموظفين وأهل تلك البلاد، والتى ما لبثت أن تحولت عند يحيى حقى إلى امتزاج وارتباط بالبيئة وأهلها، فى مرحلة تالية، وظهرت آثار هذا التحول فى قصة (إزازة ريحة) على ما بها من نفور واضح من تلك البيئة، إذ رقت لغة الخطاب عنده، واختلفت رؤيته للأشياء، لدرجة أتاحت له أن يتطلع لطهطا وهو " متهلل الوجه "[١٨]، إضافة إلى إحكام البنية الأدبية ومهارة استخدام الأدوات الأسلوبية فى بناء القصة على خلاف قصة " حصير الجامع " التى توحى بأنه كان يكتب تقريراً عن حياته فى بيئة " بنى رزيق "، إذ يحشد فيها مجموعة من وجهات النظر غير المقبولة أو المنطقية، فى لغة تقريرية سطحية تفتقر إلى الظلال والعمق، فيسمى ترقب رزق الله، وانتظار الفلاح ثمرة الغرس فى وقت الحصاد - أو تعهد النبت واللجوء إلى الله فى ذلك - جشعاً، إنها إحدى نظرات يحيى حقى القاصرة إلى الفلاح ونفسيته، التى كان يستعصى عليه فهمها[١٩]، إضافة إلى نقل الانطباعات والمقولات الجاهزة، التى كانت تشيع وقتذاك عن الصعيد، وحياة الفلاحين.

ومن هنا رأيت وجها للحكم على (حصير الجامع) بالسبق الزمنى فى الكتابة، من خلال استقراء مظاهر التجربة ونفسيات الأداء داخل النص، وملاحظتى للتطور

الشخصى ليحيى حقى خلال تلك المرحلة، فلا يعنى نشرها متأخرة عن صاحبتها، أنها تالية لها فى الكتابة.

المراحل الفنية :

فى المرحلة الأولى من صعيديات يحيى حقى،عرض الكاتب نظرة الوافد لتلك البيئة المنفرة،التى لم يحدث بينها وبينه أى تمازج، أو ارتباط نفسى، أو حياتى، بعد، فقصته " إزازة ريحة " تقدم - بأسلوب الاسترجاع - الأسباب غير المباشرة لسعادة " وكيل النيابة " بالخلاص من براثن الصعيد، والعودة إلى جنة العاصمة، لقد أقله هذا القطار غير مرة، ولكنه لم يتطلع لطهطا - " هذه البلدة العتيقة "[٢٠] - وهو متهلل الوجه كما يتطلع لها هذا المساء، لأنه يتركها بلا عودة، فقد " فاز أخيراً بنقله إلى القاهرة، بعد أن مر عليه - فى وظيفة وكيل نيابة طهطا - عامان، والنفور بينه وبين هذا البلد يزداد يوماً بعد يوم"[٢١]، ويتجلى ذلك النفور فى وصفه لتلك البلدة الصغيرة، فهو يصف (طهطا) بأنها " بلد صغير يرفرف عليه دائماً ظل الجريمة"[٢٢]، ثم يراها من نافذة القطار وقد تجسدت كلها أمامه: " طهطا راقدة بين الغيطان والنخيل.. كحيوان مشوه، جسم رابض على الأرض، لا فكر له، عيناه واسعتان، ولكنه أعمى، يتنفس ويحيى، ويجد سبيله فى الحياة بفضل غريزة قوية.. نومه وجوم، واستيقاظه تحفز، وسكونه بين هذا وذاك مخادعة "[٢٣].

هى كل رؤيته للبيئة الريفية فى"طهطا"، رؤية سطحية، تفتقر إلى التغلغل الموضوعى فى مشاكلها وعلاقاتها، وعاداتها، وتقاليد أهلها، وحركتها النفسية والاجتماعية فلم يظفر من كل ذلك بشىء سوى صورة عجلى لقتيل انكفأت عليه النائحات، وكذلك الجلسة المتشابهة فى المقهى،مع الأصدقاء ذاتهم، والحديث هو هو بينهم لا يتغير، يدور حول تلك المرأة العجيبة - زوج أحدهم - التى يشاركونها الفحش

والخنا، ثم يتخذ " سامى " لنفسه من هذا السياق منفذاً لاستعراض نزواته ومغامراته.

كذلك فى قصة (حصير الجامع) يتخذ من صورة هامشية موضوعًا رئيسًا لا يقدم لقارئه إلا مطعنًا فى الصعيد وأهله، ففى هذا النص على وجه التخصيص رسَّخ يحيى حقى لذاتيته، فى مواجهة هؤلاء النكرات، كما يتجلى فى جُمَله وتضاعيف قصته تعاليه على هؤلاء السذج، والنص فى أساسه يبتعد مسافات طوالاً عن فن القصة، فهو مجرد سرد تأريخى يرصد مشكلة حدثت فى إطار اجتماعى معين، سرعان ما يتحول إلى مذكرات شخصية، وقد اختار المؤلف لهذه القصة ضمير المتكلم الحاضر، وإضافة إلى ذلك أعاد نشر جزء منها فى سيرته الذاتية(٢٤) - كما قلت سابقًا - ففيها يتحدث عن " بنى رزيق " - وهى قرية على حافة الجبل، تابعة لمركز منفلوط - حديثًا ينم عن مدى نفوره من تلك البيئة التى فرض عليه العيش فى هجيرها.

أما المرحلة الفنية التالية فى صعيديات يحيى حقى، ففيها قصتان قصيرتان هما (أبو فوده)، و(قصة فى سجن)، وكلتاهما تقدم "بيئة ضمنية"(٢٥)، فرعية شديدة الخصوصية، من البيئات التى يحويها الصعيد، فالأولى تقدم صورة لبيئة المحاجر، والثانية للغجر، وبينهما كتب روايته القصيرة " البوسطجى " التى تعد من أدق كتاباته تعبيراً عن بيئة الصعيد، لأسباب أهمها أنها تعبر عن البيئة العادية العامة، دون تقاطع مع بيئات نوعية ضمنية، ذات خصائص مستقلة، كالمحاجر والغجر، وأيضًا لأنها تتناول نفسية المجتمع الذى عبرت عنه الرواية فى إطار من العادات والتقاليد، كما اهتم من خلالها برصد نفسية الوافد وموقفه من تلك القوانين والأساليب التى تقوم عليها الحياة فى الصعيد، فبيئة (كوم النحل) تمثل البيئة القياسية (المثال) للحياة فى الصعيد، وقد رأيت أن أجعل من البيئة النموذج منطلقًا لحديث عن البيئات الخاصة ذات التركيب النفسى والاجتماعى المغاير، ممثلة فى بيئة الغجر والمحاجر وغيرهما، فيما أطلقت عليه اصطلاح " البيئة الضمنية " التى هى فى الأصل تكوين مذهبى، لا جغرافى.

أولاً: البيئة النموذج:

تسير مجموعة القصص التى كتبها يحيى حقى حول الصعيد،فى خطين متوازيين، يصنع أحدهما إطاراً للآخر، وتجمعهما فكرة عامة، تجعل المضمون يتساند ويصل إلى غايته بنجاح:

" الخط الأول، يصور حياة الريف "[٢٦]، وما يعج فيه من قلق وفوضى وفراغ وجهل وقذارة وانصياع تام لموروث طويل من العادات والتقاليد الخانقة، وكيف تقسو تلك الحياة على الموظف القادم إليه من المدينة، حتى يتحلل وينهار، وهذا ما سأوجزه فى تضاعيف حديثى لأعود إليه تفصيلاً فى جدول الصراع البيئى.

" الخط الثانى، " يصور ما يسيطر على حياة الريف ذاته من ملل وتحجر، وما يحكمه من تقاليد صارمة لا تعرف الغفران، وتلتقى الفكرتان على هذا المعنى الأخير"[٢٧].

كل ذلك يتم من خلال منفذ رئيس يتعلله يحيى حقى لإبراز مدى معاناة أهل الصعيد وتصوير حياتهم ونفسياتهم المعقدة، والسهلة، والغبن الواقع على أولئك الوافدين الذين لن يألفوا طبيعة الحياة فى الصعيد، إلا من التمس لنفسه منهم عزاءً مؤقتًا يتصالح به مع المجتمع الطارئ الذى زج به إلى أتونه، ذلك المنفذ هو المرأة فى الصعيد، سواء أكانت من أهله أم هى الأخرى وافدة مقيمة، فالمرأة – وبخاصة تلك الحبيسة فى قفص من العادات والتقاليد، راضية، أو آنفة – تمثل مصدر الحركة الريفية، ومحور الأحداث، فى ثمانين بالمائة من مجمل صعيديات يحيى حقى(٢٨)، فهى العامل الحاسم فى تحويل مسار الأحداث، أو وضع أسسها وتوجيهها لوجهاتها الفنية والدرامية، ومن هذه الشخصيات: ["البحراوية "، فى (إزازة ريحة)، و"البحراوية"، فى (أبو فوده)، وجميلة بنت كوم النحل، فى (البوسطجى)، والغجرية، فى (قصة فى سجن)..].

ولا تكاد المرأة تجد لها مزاحمًا في تحريك الأحداث وتوجيهها في صعيديات يحيى حقي، سوى (الوافد) الذي يمثل نسبة ستين بالمائة من مجمل الصعيديات ["سامي "، في (إزازة ريحة)، و" المفتش "، في (حصير الجامع)، و" عباس أفندي "، في (البوسطجي)]، كل ذلك في إطار من العادات والتقاليد المميزة لهذه البيئة، لكن يستوقفني سؤال هنا: لماذا " المرأة "، و" الوافد " - على وجه التحديد - كانا محور اهتمام وعناية يحيى حقي؟، ربما لأنه لم يجد تجربة أثرى من علاقة الموظف - الطارئ على حياة الريف وأهله - مع الفلاحين الذين يرسخون لهوة عميقة بينهما، تلك العلاقة التي يمثل - هو نفسه بالضرورة - طرفًا فيها، انكشفت له أسرارها ووجهاتها وأسباب كل وجهة، إذ عاشها بعمق، ثم بحث في تلك البيئة عن الحكايات المثيرة حول المرأة - ذلك الكنز المدفون والمرصود في آن واحد، داخل تلك البيئات - لا يستطيع أحد الاقتراب منها، وهي كذلك غير متاحة للنظر، ويؤكد ذلك قول " عباس أفندي " في (البوسطجي): " النسائيات معدومة - من نفسها [في تلك البيئة] - بالمرة.."(٢٩)، ويحيى حقي في بحثه الدؤوب عن تلك الحكايات، تدفعه غريزة للبحث عن سبيل لحريته دون تخطي الرقيب الذي يجده أمامه، رقيب تربيته وأخلاقيات بيئته الأولى - وقد أشرت إلى ذلك من قبل - فهو محروم من الأنثى، ووجد لدى أهل الصعيد طبعًا غريبًا انساق له، وأسرته فتنته، إذ أن لأهل الصعيد شغف كبير بسيرة النساء، وأغلب الحديث - في قراه - يدور حولهن، " بل إن بعض الشبان يجدون لذة ولهوًا واستعراضًا لرجولتهم في التطوع للتجسس على البيوت "(٣٠)، كما يتسرون بتلك الأحاديث بينهم، ومع أصدقائهم، وجلسائهم، يقول يحيى حقي، في قصة (إزازة ريحة): " روى العين الخليع آخر فضائح طهطا، لسامي، وكيل النيابة"(٣١) ، فهذا الثرى الخليع أحد أولئك الذين يلتقطون رائحة الفحش، والذين يؤكد يحيى حقي على وجودهم، في كتاباته، ويصفهم بأنهم " أنوف خلقت لتتشمم الجو"(٣٢) وتلتقط رائحة الفساد، والمقهى هو المكان الرئيس لمثل هذه الحكايات(٣٣)، فهو المكان الذي تسكب فيه

قدور الفضائح والأسرار حول النساء، ومريب تحركاتهن، فيه سمع " جاسر "[فى قصة: " أبو فوده "] عن خيبة " إسماعيل " ابن خاله فى زواجه من " البحراوية "، وأنه لا يَعْلَمُ من ألاعيبها شيئًا، ولا هم يعلمون، فالفارق بينهم وبينه أن عيونهم ليست عليها غشاوة مثله، " فماذا تفعل فى (البندر) يوم السوق؟ "[٣٤]، سؤال واحد يفتح السبيل لفيض من الأخيلة المجيبة، فنرجس " تعيش لصندوق ملابسها وحاجياتها، ذى اللون الأحمر، لا تتنازل عن طموحها فى أن يزيد ويغنى، فهو ثروة امرأة لا تظهر فى الطريق، ولا يراها الناس إلا فى جلباب أسود يهبط إلى قدميها، أجرب الذيل، يكنس التراب "[٣٥]، وزوجها لا يملك ما يرضيها به، فهو يعيش عيشة الفلاح، " لا يعرف النقود إلا وقت جمع المحصول "[٣٦]، وكانت هى – لأجل هذا الصندوق – " تفرط فى نفسها بمنفلوط يوم السوق، فكان هذا اليوم يمثل ثغرة فى تحصنها، لا تستطيع سدها، فمغامرات كل تاجرة تنتهى حتمًا إلى عادة صلبة تدخل برنامج حياتها فتؤديها بلا تفكير كأكلها وشربها "[٣٧]، وعلى الرغم من ذلك فإن" البحراوية " ليست سهلة، وليس كل تفكيرها سلبيًا[٣٨].

وفى "طهطا" كما فى "بنى شقير"، على رأس الشارع الرئيس، مقهى، وكل يوم فيه لوكيل النيابة الشاب، الجلسة نفسها " مع الأصدقاء الذين يجلس معهم دائمًا، والحديث نفسه لا يتغير، يكاد ينحصر فى سيرة ومؤامرات تلك المرأة العجيبة التى تنتقل بين الجميع وتغش الجميع، والمتحدثون كلهم أصدقاء الزوج، ذلك الموظف الجالس بالقرب منهم يلعب الطاولة "[٣٩].

فسامى، الشاب القاهرى الغرير، لم يسمح لنفسه بالمشاركة فى تلك الأحاديث، لكنها كانت تصل إلى أذنيه، والاتهامُ بأنه كان ينتظرها ويتلهف على سماعها ليس واردًا، مع أن الحقيقة غير ذلك، إذ ينبت فى نفسه سؤال مهم، " كيف يسع من يعيش فى هذا الجو الخانق، قليل الأخبار، أن يمنع نفسه من الإنصات لمثل هذا التهامس والتسلى به؟ "[٤٠]، ففى مثل هذه البيئة يترقب الغرباء تلك الأخبار، لأنهم يجدون فيها

متنفساً لهم ولأخيلتهم من ناحية، ومن ناحية أخرى، فتلك الأحاديث هى المتاح لآذانهم حتى عندما تلتقى آذانهم بألسنة الفلاحين، فمن الخصائص الاجتماعية للبيئات الصغرى فى الصعيد، أن أفرادها يهتمون بتحليل تصرفات الآخرين والبحث عما وراء هؤلاء الآخرين وتفسير تصرفاتهم بما يتطابق مع الفكرة المسبقة عندهم عنه: خاصة النساء، فوجه الاختلاف بين كل هاته الحكايات المتطابقة المغزى يكمن فى التلقى، فيحيى حقى ونماذجه البديلة (متمثلة فى الوافدين الطارئين على الصعيد) لا تشغلهم النساء وحكاياتهن، بل التركيب النفسى لهن، يقول يحيى حقى: "... شغلته منها [طبيعتها النفسية] أكثر مما شغلته بوصفها امرأة"[٤١].

فمشكلة العلاقة بين المرأة والرجل - بخاصة - أو بينها وبين المجتمع الذى تعيش فيه - بوجه عام - من المشكلات الإنسانية المهمة، لكنها ليست المشكلة الوحيدة التى تواجه البشر، "فهذه العلاقة التى تمثل المرأة قطبها الثابت، أو النقطة المحورية، لا تمثل قيمة مطلقة معلقة فى الفراغ، مفصولة عن المشاكل البشرية الأخرى، ومعزولة عنها، فهى ككل مشكلة إنسانية مشروطة بظروف مجتمعها متأثرة به، بل وملونة بألوانه، والعلاقات الاجتماعية المختلفة تحكم بعضها البعض، وتؤثر فى بعضها البعض، بصورة تجعل لهذه العلاقة خصوصيتها فى كل مجتمع، وتتغير هذه الطبيعة زمنيًا ومكانيًا، بل بين أفراد المجتمع الواحد"[٤٢]، فلولا هذه الصورة المتغيرة، المشروطة بتغير ظروف المجتمع الأخرى، واختلاف نفسيات أفراده، لوجدنا أنفسنا فى موقف من استنفد كل سبل التعبير، وكل التجارب الشعورية التى يبحث عنها لرصد عالمها، وقد كتب فى كل الموضوعات، وربما لم يعد لديه ما يقوله بعد ذلك.

وإننى أقف من نوعية نساء يحيى حقى موقف عدم القبول، على الرغم من أن أحداً لا يستطيع أن ينكر على أديب ما، الحق فى اتخاذ موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة، أو بين المرأة والمجتمع، مدخلاً للتعبير عن تجاربه الفنية، أو رؤيته للبيئة التى يعالجها فى كتاباته، لكن يحيى حقى اهتم - فى صعيدياته - بنوعية غريبة من

النساء، ليست من لحمة المجتمع أو البيئة فى الصعيد، ولا تمثل نساء الصعيد الحقيقيات، من قريب أو بعيد، ولا تنقل لهن صورة صادقة من صور حياتهن فى بيئاتهن، فنساء الصعيد – خلافًا لما قدمه يحيى حقى من نماذج – لهن تقاليدهن وعاداتهن وسماتهن، ولهن من الوقار ما يبعث الهيبة، ومن الشرف ما يرسخ لحسن الذكر، لكن يحيى حقى غض النظر عن كل ذلك، واكتفى بطرح صور بديلة، متفاوتة الوضوح والأبعاد وأسلوب النظرة – قربًا أو بعدًا – لثلة من الوافدات والبغايا والمترديات فى متاهات الغواية، أو الرذيلة، الخارجات على أعراف البيئة وتقاليدها.

ويضاف إلى ما سبق، أن يحيى حقى مكن لحكايات نساء الصعيد، والنساء فى الصعيد، فى كتاباته، ثم تراجع بهن إلى المرتبة الأدنى، أو الحيادية – على الأقل – فى معظم قصصه، ولم يقف بهن فى المقدمة إلا فى قصتى (أبو فوده)، و(قصة فى سجن)، ففيهما كانت المرأة مباشرة وراء الأحداث، وبشكل منطقى تسوغه تطورات الخط الدرامى فى تصاعده مع أحداث التجربة، بينما هى على الحياد فى قصة (إزازة ريحة)، فوجودها من خلال الحكايات وسرد الذكريات، هو فى حقيقته وجود ترف ولذة، وينعدم هذا الوجود تمامًا فى قصة (حصير الجامع)، بينما هى فى (البوسطجى): المفعول بها، الواقع عليها أثر فعل الرقيب المتابع – عباس أفندى البوسطجى – وفعل التقاليد، وقسوة الأب، وضعف المحب.

أما ملاحظاتى ومآخذى عليه، فيما يتعلق بموضوع المرأة فتنحصر فى مدى تحقق قاعدة فنية مهمة، هى "الرؤية العميقة للواقع"، إذ تتطلب تلك الرؤية من الكاتب أن يرى الواقع رؤية متكاملة لا ناقصة ولا مشوهة، و "أن ينفذ إلى ما وراء الحقائق الفردية المنفصلة للحياة اليومية، مع البحث عن الصورة الأعم للحركة والصراع بين مختلف القوى الاجتماعية"[٤٢]وهذه أمور لم تكن متوفرة غالبًا فى صعيديات يحيى حقى، ففى قصة (إزازة ريحة) اكتفى بعرض صور بيئية سطحية للنساء فى "طهطا"، فكانت مجرد صور متلاحقة لا رابط بينها، ولا هى صور ثرية، أو مكتنزة ذات مغزى

عميق، وليس من استثناء هنا سوى صورة لجمع من النائحات، حاول أن يربط فيه بين مشهد النسوة مجتمعات، وبين قضية مهمة شغلته طويلاً، هى عدم انعكاس تصور حقيقى للعمر على ملامح هؤلاء الفلاحات، "فكلهن التقين على عمر واحد"(٤٤)، فكان فى تآزر الوصف الدقيق مع تلك الملاحظة اليقظة، ما أثرى الصورة التى نقلها الكاتب عن هؤلاء النائحات، إذ قال فى وصفهن: "انكفأ فوق الجثة جمع من النساء، لا تفرق بين العجوز والشابة، فليس فى قبضة الفقر والشقاء إلا عمر واحد، لهن حركة الغربان العطاش لقيت الماء بعد لأى، ثيابهن جرب السواد، أفلا ينقضى حدادهن أبداً؟!.. يصرخن ويترنحن ويرفعن إلى الواقفين والسماء، نظرات تبحث عن الرحمة فلا تجدها، فترتد ملؤها العذاب، كأنما قد دهمهن مخاض ممزق عنيف..."(٤٥).

هذه الصورة ألحت على يحيى حقى كثيراً وتأملها فأطال تأملها، لذلك نراه لا يكتفى بمجرد الوصف السطحى والرصد الخارجى لدورهن، بل تغلغل إلى نفسياتهن، وقد اتخذ من الوصف المظهرى طريقاً للكشف عما يعتلج داخلهن الحزن والألم.

والمشهد نفسه يتكرر دائماً فى الصعيد بشكل ملح، وقد تجاوب يحيى حقى مع إلحاح البيئة فكرر صورة اجتماع النساء النائحات لكنه غاير بين كل صورة والأخرى، حسب ظروف التجربة التى يتناولها، دون أن يجور على الأثر البيئى فيها، فبينما هو يتألم مع النائحات فى (إزازة ريحة) نراه ينال من تجمعهن فى (البوسطجى)، إذ يقول: "رأى النسوة حول المنزل كـ (رَشِّ الملح) كلهن (مبشنقات)، دق قلبه وكذب وسواسه، و سأل فأجيب بأن أم أحمد (تعيش أنت) ... وعلا حواليه صوت النائحات، وخيل إليه وهو مشتت الذهن أن كل هذا الجمع الأسود كسرب من غربان الشؤم يصوت عليه وعلى مصيبته الثقيلة، وبخته المائل"(٤٦)، فنظرته اختلفت فى الوصفين تبعاً لاختلاف الحالة النفسية والوجدانية المؤثرة فى الحدث والمسيطرة على نوازع الكاتب وقت معالجته لموضوعه، إضافة إلى خبرته الأدبية، وتجربته الفنية.

ويظهر واضحاً هنا مدى اختلاف الرؤية، إذ وصف المشهد الأول وصفاً خارجياً – على الرغم مما أضفاه عليه من عمق فلسفى – بأن جعلهن يبحثن عن الرحمة فلا

يجدنها، ثم نراه فى المشهد الثانى يمزج بين المظهر الخارجى للنائحات والمأساة الشخصية - أو أزمة البطل - فى"البوسطجى"، وهو نوع من أنواع التمازج البيئى والوجدانى.

وقد اختلفت هذه الصورة عن بقية الصور البيئية الأخرى لأنها عادة ترسخت بالتكرار، وتقليد حفظته الأزمنة، بينما الصور الأخرى كانت مجرد مغامرات منبعها الغريزة، قد تتخذ شكل العادة المتكررة، مثل الفلاحة التى قرعت باب وكيل النيابة، وزعمت أنها تبيع المسلى والبيض، هى نفسها تلك التى تلوك سيرتها الألسن، وانتهى الأمر بالبكاء، ثم قالت له أنها زلتها الأولى، لكن وكيل النيابة كان قد اطلع قبل ذلك على قصة لها مع مدرس بمنفلوط، قدمت ضده شكوى، فهو يكشف عريها النفسى، على الرغم مما تتدرع به من ستار الدموع(٤٧).

أما فى قصة (أبو فوده)، فكانت "حميدة" سببًا مباشرًا فى قتل "جاسر" ل - "متولى"، الذى هزأ منه لأن "حميدة" أخذت قوته، و"حميدة" هذه فتاة تقودها للفحش المتستر أمها العرجاء، والحقيقة أن كلاً من" جاسر"، و" متولى" فى مستوى خلقى واحد، فكلاهما تربطه بحميدة علاقة فحش مباشرة، غير أن الفارق بينهما، هو الفاصل بين المكشوف والآخر المستور(٤٨).

ثم تأتى " نرجس"، زوج " إسماعيل"، وهى امرأة (بحراوية) يعلم الجميع عنها أنها أكثر فهمًا لطرق الإغواء من فتيات البلد، و"نرجس" نفسها تعلم جيداً أنها امرأة مختلفة، فهى أبعد ما تكون عن القروية الرعديدة التى لا تخلو مع رجل إلا وملأت رأسها فكرة واحدة، أنها عرضة لهجومه، فنرجس نمط اجتماعى يختلف عن أنماط البيئة التى تقع فى أسرها، تلك البيئة نفسها تختلف عن البيئات الأخرى، المتوازية أو المتقاطعة معها، فشخصيات (بنى شقير) التى تتأرجح تأرجح الموتى على صفحة النيل، بهم تكتمل دورة الحياة، وتنتقل - تلك الشخصيات - فى الصباح إلى محجر (أبو فوده)، لتعود فى المساء إلى "بنى شقير" ... حياتان مختلفتان تماماً، ليس فيهما

لجاسر – الفتى القوى – أو لإسماعيل – الخامل الكسول – سوى نرجس [بكل ما تملكه من مواصفات جنسية] التى تشبه الجبل فى "أبو فوده"، فى الليونة والقسوة والغدر، تلك الصفات التى أثرت على نحو مباشر فى جاسر، يقول يحيى حقى: "ليس أكثر تمزيقًا للقلب من عشق امرأة تصد، فى حين أنها مبذولة للكثيرين"(٤٩)، وهنا يتجلى الربط بين "نرجس" بوصفها نموذجًا بيئيًا، و"أبو فوده" بوصفه مرجعًا بيئيًا، تمامًا كما ربط بين "جاسر" الذى عادت له شبقيته – بفعل "نرجس" – وبين النيل الذى هو أكثر شهوانية من ذلك المقهور البائس، الذى لا يملك قوة النيل وطغيانه، إذ سرعان ما انهار "جاسر" خائبًا، وما اجتناه من نرجس، لم يكن إلا بيدها ورغبتها هى تمامًا مثل (أبو فوده) الذى يعطى متى يريد ويصرع أبطاله متى يريد.. كل ذلك دون سبب بيديه..، ويحاول يحيى حقى تجسيد هذا المفهوم ومزج ما يتلاطم داخله من مشاعر دفاقة، من خلال صياغة مواجهة توازن بين دور وفاعلية الاثنين معًا: "جاسر"، والنيل، يقول يحيى حقى: "وقف جاسر على مرتفع الجسر، للريح صفير، وللنيل من تحته دمدمة خفيفة.. هو فى عزّ فيضانه، يطل عليه كالشبح ناشئ من طينه، فالطبيعة سواء فى الاثنين، إذ ليست الشهوة قاصرة على الحى.. فكلاهما يرزح تحت عبئ فورة واحدة... وليس أدل على الشهوة من النيل وقت الفيضان "(٥٠).

فشخصيات "أبو فوده" نماذج متحققة فى بيئاتها، تعيش زمانها ومكانها مشدودة إلى البيئة ملتصقة بها برباط داخلى، هو رباط التطابق النسقى بين النموذج وبيئته، ويحكم تصرف تلك النماذج البيئية دوافع وحاجات إنسانية حقيقية، ولا تحكمها قيم مطلقة أو مجردة، بينما تقف المرأة وراءها مرغوبة أو متحكمة فى سير الأحداث موجهة لها، لكن تلك الشخصيات ليست سلبية الإرادة دائمًا فقط هم يعكسون الوجه البيئى للتناقض فى "أبو فوده" فيعيشون ظروفها، ويتأثرون بها، إنها شخصيات نامية وحية ومتطورة، تفعل الأحداث وتتفاعل معها، تتقبل الفعل وتقوم برد الفعل، لا تقبع ساكنة فى انتظار الفعل مستعدة فقط لتقبله، ولكنها تتحرك حركتها

المشروطة بظروفها بحيث تؤدى هذه الحركة إلى موقف تتقبله كل شخصية من زاويتها وحسب طبيعتها، ويؤدى تقبل الشخصيات للفعل ورد فعلها إزاءه إلى موقف آخر يؤدى إلى رد فعل جديد.. وهكذا تستمر حركة الأحداث ونمو الشخصيات فى القصة، فى هذه الحركة النامية وعلى هذه الوتيرة المتطورة.

ولأن الشخصيات تتأثر بالأحداث وتتفاعل معها فهى شخصيات خصبة وحية، وليست شخصيات مسطحة، وساعد على خصوبة الشخصيات أن مشاكلها الأخرى غير المشكلة الرئيسة، لا تغيب عن المعرض السردى، ولكنها تظل قائمة وحية وذات حضور ملموس مهما أظلت المشكلة الرئيسة للقصة كل أبعادها[٥١].

ويظهر عمق رؤيته حينما نراه ينمى أحداث عمله بطريقة غير مفاجئة، فى نوع من التبرير المنطقى لكل خطوات تطور الحدث من خلال التراكم التدريجى[٥٢]، وصوغ المقدمات المتسقة مع الخط الرئيسى حتى يصل بها إلى نتائج منطقية بل ومنتظرة فى مغزاها الخلقى، فالأحداث "تتحرك حركة إنسانية ومنطقية تخضع لقانون السببية والتطور وتدفعها دوافع وحاجات إنسانية حقيقية"[٥٣]، ولا يفرض الأحداث قدر غامض، أو فكرة فلسفية مسبقة تصدر عن فعل إنسانى، وتقود إلى ردود أفعال إنسانية، ثم يمزج بين هذه الغلظة الإنسانية والعنف والقسوة وبين الانتصار القدرى الذى يعد محصلة نهائية ذات نسق بلاغى ينطلق من حاجة إنسانية فعلية للإحساس بالتدخل القدرى، الذى تمثل فى إصابة "جاسر" بالعمى، فالقصة لذلك تقنعنا وتشدنا نحو عالمها الأثير.

والمرأة أيضاً، فى قصة (قصة فى سجن) هى الدافع وراء الحدث، فالغجرية هى التى أبلغت عن أهلها فى إحدى سطواتهم بقوص، فكان "توعدهم الخفى لها وسبها أول ما استرعى انتباهه [عليوى] *لها*، هى فتاة شديدة السمرة وجهها يكاد يكون كامل الاستدارة، أنفها دقيق وعلى جبهتها نقطة خضراء وعلى ذقنها وشم غض، قصيرة القامة معتدلة الظهر، رأسها كثير اللفتات، ينبئ عن عصبية قوية"[٥٤]، وعندما

اقتربت منه فاحت له منها رائحة غريبة عن أنفه..خليط من عرق وقذارة وعطر فيه قرنفل وشند(٥٥)، جعلته يندفع في الحديث، ثم لما تعلقت ذراعاها برقبته كانت حريصة على أن تأخذ منه أكبر ما تستطيع، بل كل ما يملك حتى خصائصه الشخصية بوصفه فلاحًا، عندما تحول إلى غجري في ذاته، لكنه بالنسبة لها لم يكن سوى فلاح يحوز غنمًا كثيرًا تسعى لسرقته منه.

وفى (البوسطجى) يناقش يحيى حقى – فى عمق – قضية حرمان الفتاة فى الريف من المشاركة فى الحياة المادية الحسية(٥٦)، إذ لمس أنه "ليس للفتاة فى القرى حياة مادية يستطيع أن نتحدث عنها، فهى فى أغلب الأمر حبيسة دارها"(٥٧)، أما إذا خرجت فكلهن على وجوههن ستر، تلف أجسادهن ملاءات سوداء، يمشين فى جوار الجدران يكدن يلتصقن بها، فلا يستطيع أحد أن يلمح وجه إحداهن، هذا النمط حينما يريد أن يرسخ لنفسه فعلا ماديًا عليه أن يبحث عن نمط آخر من نوع "(أم أحمد البلانة)، امرأة تتعصب بمنديل (بقوية مفلفل) وتغطى وجهها بطرف طرحتها، قلما تزيحه، يظل لها بفضل رقة صوتها جمال الظن والحدس"(٥٨)، ثم يصف سلوكها بأنها "مرة بنت حنت، ملعب، مش ساهله"(٥٩)، هى نمط قريب، واسع القاعدة، تمثل مرجع الخبرة لدى كل فتيات كوم النحل، فحجتهن الوحيدة أن (أم أحمد هى التى قالت)(٦٠)، وأم أحمد ماشطة فى الأفراح، حادية بالغناء عند طلوع الحجاج، والمقدسين..! – أو رجوعهم – داية إن استغاث بها جار قريب، تعرف وصفات وتفسر الأحلام وتحسب النجم، وتفوح منها دائما رائحة الماورد، وتكون فى كل مناسبات كوم النحل بلا دعوة، إلا المآتم، إذا قابلت فتاة للمرة الأولى حدثتها مباشرة عن جسمها وشعرها وحمامها، حديث خبرة ونصح، لذلك استطاعت أم أحمد أن تكون سترًا حاجبًا تتخفى وراءه أنواع مختلفة ومتفاوتة من السقطات الاجتماعية والانحراف الخلقى، أو الخبرة البيئية، فهى شخصية فاعلة تكاد تنبنى عليها أحداث (البوسطجى) مناصفة مع شخصية "عباس أفندى".

فالنساء في قصص يحيى حقي – بشكل عام – تلعب أدواراً إيجابية كثيرة، بل إن أغلب النساء اللاتي يذكرهن أصلب عوداً وأشد بأساً من الرجال، يحركن الحدث ويوجهن حركته بحسب طموحهن ورغباتهن، على اختلاف أماكنهن من السرد، فالبحراوية في (أبو فوده) كانت بالنسبة لجاسر حاجة غريزية طبعية (بيولوجية) ينزع إليها، وكانت الغجرية بالنسبة لعليوى مصادفة قدرية استطاعت أن توجهه إلى نوع بيئي جديد بأن تحل شخصيته القروية وتركب موضعها شخصية غجري..، وعلى الرغم من نجاحها في ذلك، إلا أن هذا التحول وصل بعليوى إلى مرحلة من الضياع هي في ذاتها تكريس لنجاح الغجرية وتأكيد له بكل ما يعنيه الضياع من دلالة وإيحاء وإلماح إلى الأثر الغجري في شخصيته(٦١).

وقد استخدم يحيى حقي الجنس بوصفه اندفاعا غريزياً ورغبة جسدية مسيطرة، عند "جاسر"، أو بوصفه معرفة عند "عليوى" أو بوصفه فضولا ومراهقة عند "خليل"، وما يجمع بين "البحراوية"، و"الغجرية" أن كلاً منهما أوردت الرجل الذي التقت به مورد التهلكة بشكل أو بآخر، أما "جميلة" فقد أهلكت نفسها بذلك الحب فدفعت حياتها ثمناً لبضع لحظات ساذجة من السعادة الموهومة، تلك التي قضتها في (النخيلة) مع "خليل" الذي يقابل الحياة كلها بإدراك خافت ومسئولية واهنة واستخفاف شديد.

فالرجال الثلاثة – في صعيديات يحيى حقي – كل منهم انبهر بالجسد، ففي (قصة في سجن) نجد أن انجذاب "عليوى" للغجرية كان بسبب ما فاح له من جسدها، من رائحة لم يعهدها من قبل، وكانت "نرجس" البحراوية، في (أبو فوده): "أكثر فهما لطرق إغواء الرجل من فتيات البلد"(٦٢)، أما "جميلة"، فقد "تمشي سر الحياة في جسمها"(٦٣)،وكان شعور "خليل"نحوها في معظمه صبيانياً ينطلق من اكتشافه لإمكان تناول هذا "السر"،فبدأ بلمس جسدها... ونسيا نفسيهما في إحدى هذه الفورات(٦٤).

ولعل هذا الوحش الشبقى المسيطر على العلاقة بين الرجل والمرأة فى قصص يحيى حقى،هو سر التعاسة التى تخيم على مصائر الرجال فى أدبه،فصورة الحب فى الصعيديات انطلقت من المفهوم البيئى، وأثر ذلك يبدو واضحًا، فهى صورة خشنة قاتمة تنطوى على ضراوة كاسرة، وطاقة تدميرية هادرة، كما بدت فى"قصة فى سجن" و"البوسطجى" و"أبو فوده".

فالأثر البيئى فى أعمال يحيى حقى يتجلى فى اعتماده على الشخصية البيئية منظوراً إليها بعين القيم والأسس الاجتماعية الممتزجة بها، إذ نجد أن البناء الفنى عنده يعتمد على تلك الشخصية بنحو غير مجرد عن إطارها الاجتماعى، فهو يعرضها بوصفها مركباً ظاهره الذاتى يشتبك بالخلفية الاجتماعية التى يعيش فيها، كل ذلك يصطبغ بوجهة نظر الكاتب، فهى قائمة بوجه ملحوظ فى كتاباته، فيحيى حقى لكونه غريباً عن البيئة فى الصعيد "كتب من خارج النفسية البيئية للصعيد، بطريقة المراقب الذى يشاهد ويرصد، ثم يروى ويقص، ومن هنا يقل تزاحم الأحداث عنده"(٦٥)، لكنه رصد يختلف كل الاختلاف عن قصص تلك الحقبة - فى الثلاثينيات من هذا القرن - التى كانت تكتفى بالمشاكل العارضة، والأشخاص ذوى الحضور والفعل القشرى، والموضوع المستهلك، السطحى أو المفتعل، فكل ما كان يصبو إليه الكاتب آنذاك هو تضمين القصة أسماء أشخاص وأماكن مصرية دون التأكيد على هذا الظاهر بما يدعمه من روح تلك البيئات(٦٦).

أسلوب عرض التجربة فى الصعيديات:

امتازت صعيديات يحيى حقى بمستويين من مستويات الطرح الفنى للتجارب:

الأول: مستوى الراصد الفوقى [الأعلى]، من داخل الحدث، وذلك فى (إزازة ريحة): " وكيل النيابة "، و(حصير الجامع): "المفتش"، و(البوسطجى): "عباس أفندى".

الثاني: أما المستوى الآخر فهو مستوى الملاحظ عن بعد، يلتقط من الأحداث جواهرها التى تحافظ له على انتظام الشكل الكلى للتجربة، من الخارج، فيستطيع أن يخضعها لما ينبغى طرحه من شكل داخلى (الفكرة)، وقد سار على هذا المنهج الأسلوبى فى قصتيه (أبو فوده)، و(قصة فى سجن).

ومجمل الطرح فى النوعين، يعرض قضاياه من داخل هذا المجتمع الغريب عنه (فى المستوى الأول)، والمدهش المثير الذى تظلل قسوته وعاداته ونفسيات أهله وطباعهم العنيفة (فى المستوى الثانى، ويشترك معه من المستوى الأول قصة "البوسطجى")، فالكاتب يشعر تمامًا بأنه خارج تلك الدائرة الضاغطة، ويرسخ لذلك الشعور، ومن ثم فنحن نحس دومًا بحضوره من الخارج بوصفه موجهًا فكريًا (أيديولوجيًا)، ومحللاً معرفياً، من خلال فرض فلسفته وتعليقاته.

صور بيئية :

للقرية منطقها وقانونها الخلقى، ووسيلتها لفرضهما معًا، ويقدم يحيى حقى فى صعيدياته التفاصيل القليلة أو المسهبة عن حياة القرية كأنها مراسيم دقيقة وأحداث شكلية مقدرة، تتم بكبرياء ورصانة(٦٧)، فهو يعرض صوراً مختلفة لمفردات بيئية التقطها من داخل تلك البيئة بعد أن اصطبغت بمنظوره الشخصى، وأثرت فيه للدرجة التى استثارته لرصدها، يطلقها سواءً فى حقول قصصه اليانعة، فى نماذجها البيئية المحكمة، وصوراً بيئية أخرى تعاود الراصد فيما يلتقطه من صور بيئية.

تلك الصور تنوعت ما بين عناصر هيكلية ومفردات تكوينية، وأفراد بيئيين، وصور موسمية، وخصائص بيئية، فعرض صوراً منوعة للبيئات المكانية التى تحدث عنها: "طهطا"، و"بنى رزيق"، و"كوم النحل"، و"أبو فوده"، كما صور البيئة الدينية فى "البوسطجى"، و"حصير الجامع"، وصور كذلك مجموعة البيئيين الذين يصبغون الحدث

بالأثر البيئى، ويتجلى فيهم العمق البيئى، فتحدث عن النائحات، والغجر، والفراعنة، وأم أحمد، ونرجس، وحميدة ... كما عرض لبعض العادات الاجتماعية مثل: الجريمة، والزواج، والحصاد...، وكذلك الخصائص الاجتماعية التى تمثل انعكاساً للأثر البيئى مثل الهوة التى تفصل بين الموظفين والريف، ولعل ليل الصعيد من أهم المؤثرات البيئية التى تركت بصماتها واضحة فى نفس يحيى حقى.

المكان :

يشكل المكان – فى أدب يحيى حقى – فلسفة البناء القصصى، ويثير عناقيد من المعانى، ترتكز على الخيال المقيد بالمحسوس، ومن المسلمات فى نقد الرواية، أن "عنصر المكان لا يكتسب أهمية فى الفن القصصى بتوظيفه خلفيةً للحدث فحسب، بل بوصفه وعاء للزمن، وفى إطار بعدى المكان والزمان تسعى الشخصية القصصية، وتدب فيها الحياة، فإحساس الشخصية الإنسانية بالمكان والزمان هو أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردى والاجتماعى، كما أنه يوحى بمدى سعادة الفرد، أو تعاسته، ويكشف عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به: نفسية أو اجتماعية، فليس وصف المكان أو تحديد الزمن، أو اختلاق جو معين أو خلفية معينة، زخرفاً أو إضافة لا مبرر لها، بل هو جزء لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديمه، وتقديم الشخصيات، وتصوير ما يدور بداخلها، إذ كثيراً ما يعكس المكان ما يجول بخاطر الشخصيات من الأحاسيس، سواء كانت فرحاً أم حزناً، شعوراً بالأمن أم الخوف، بالطمأنينة أم القلق والقهر والرعب وتوقع الشر"[٦٨].

ويعتمد يحيى حقى فى تقديمه للمكان – بوصفه دعامة من دعامات البناء القصصى – على الحواس، وبدون الانتباه للمؤثر الذى نستقبله عن طريقها، فلا ندرك شيئًا من معانيه، فهو العامل الأساسى الذى يساعدنا على التركيز فى التفكير،

والإدراك العقلى لما نستقبله من معلومات وخبرات، فالانتباه لما نتقبله عن طريق حواسنا مقترنًا بالإدراك، هو الخطوة الأولى فى اتصال الفرد بالمكان وإحساسه بالبيئة(٦٩)، فقد يستخدم المكان للدلالة على الواقع النفسى للشخصية القصصية، حيث يتآزر "الزمان" و"المكان" فى تفسير"حاضر" الشخصية من خلال ماضيها، أو – بتعبير آخر – "إسقاط الماضى على الحاضر".

وقد استطاع المكان – بوصفه سلطة بيئية – أن يقهر كل العناصر البيئية الأخرى، لتصير مجرد مفردات مشاركة فى تشكيل سلطة المكان الذى "امتثل – بكل محتواه – ليصير قدراً يؤثر فى الشخصيات"(٧٠)، فالمزيج المركب من "البيئة، وعلاقة أفرادها بها" يمثل العامل الحاسم فى تحديد المواقف، واتجاه السرد ومصير الشخصيات، فى أدب يحيى حقى – بشكل عام – ويتجلى – بشكل خاص جداً – فى صعيدياته التى يتجاوز أسلوبها الفرد، أو النموذج، ليصور:

– روح المكان [ومن ثم فإن قصصه حية الحدث، متجددة، وتملك أسباب تجددها من داخلها، حتى وإن سقطت بعض رموزها، ك – "البوسطجى"].

– **أو العزلة.**

– **أو قسوة العادات الصارمة.**

– أو بالوصول إلى حل للمشكلات التى كانت تشغل المجتمع فى تلك الآونة – المعبر عنها فنيًا – كمشكلة "بيت الطاعة "،أو"تعدد الزوجات"، أو "إدمان الخمور"، أو الزواج بالأجنبيات"، أو"البخل"، أو "الأولياء الزائفين" ... تلك التى تمثل عيوبًا اجتماعية خطرة، بعضها بقى بحدة أقل تمامًا، وبعضها اندثر، أو كاد(٧١).

لقد عنى يحيى حقى بالعرض الشمولى للخصائص الداخلية والمميزات الرئيسة التى تحتفظ لنا بصورة واضحة لروح المجتمع، بعيداً عن الأمور الجزئية أو الموضوعات الهامشية، فهذه الأعمال تظل تملك قيمتها الكبيرة التى تزيد مع مرور

الزمن، فهى فى أبسط الأحوال ستكون شاهداً على روح عصر من الصعب - بدونها - تخيل هيكله، ومن ثم فتمثل روحه أصعب، وما ذاك إلا لأن يحيى حقى تجاوز الفردى الخاص والوقتى العارض، ليكتب عن شيء باق من صنع البيئة التى رضخ لسلطتها، بمحتواها الجغرافى والخلقى، وموروثاتها التاريخية والأسطورية والثقافية، وقد استطاع أن يسبر تياراتها الاجتماعية والبيئية: ثقافياً وروحياً وفلسفياً، متجاوزاً السمات السطحية للمنطقة التى يتعامل معها، وصبغة الأحداث والشخصيات المحلية ليصل إلى الإنسانى والعام، دون التضحية بتوهج التجربة وخصوصيتها، وهو بذلك يرسخ لنمطه الخاص، الذى لا يكتفى بالشخصية المكانية ولا يحجبه الخاص فيها، عن العام، أو المحلى عن الإنسانى، بل انطلق من أرضية ثابتة ليعانق آفاقًا أرحب وأكثر شمولاً، محاولاً التوفيق والملاءمة بين هذين المنطلقين فى وقت - مطلع القرن العشرين - كان الكاتب يغرق فى الواقع، على نحو يحجب عنه الآفاق الإنسانية، والكثيرون تمردوا على ذلك ورأوا أن التاريخ أولى بذلك من هؤلاء الكُتّاب، وأنهم هم الذين سيأتون بالأسلوب الجديد فى المعالجة واختيار التجارب الفنية، فنراهم محلقين فى آفاق فلسفية دون أرض ثابتة، غير أن يحيى حقى وقف بين الاتجاهين: العام والخاص، فألف بينهما.

وعلى الرغم من ظهور سطوة المكان وسلطة قوانينه وموروثه فى قصصه على نحو أكثر حضوراً من أية عناصر أخرى، إلا أن هذا لا يعنى غيبة عناصر أخرى ذات قيمة فاعلة فى التشكيل الفنى عنده(٧٢)، هذا التمازج والتداخل مكن يحيى حقى من بلورة روح ونبض وملامح الحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين فى بيئية الصعيد، كما أتاح له تجسيد هذه الأمور فى صعيدياته، فقد كان مسلحًا بخبرة حقيقية بالمواقف والشخصيات التى يتعامل معها، ببصيرة شفيفة مكنته من النفاذ إليها(٧٣).

وتتعدد أساليب توظيف المكان فى قصص يحيى حقى وتتباين فى ضوء الفلسفة أو الرسالة التى يسعى لتجسيدها من خلال البيئة القصصية.

ولم يخضع يحيى حقى لقانون المسح الاجتماعى الذى سار على منهجه الواقعيون من قبله، فتفرد أسلوبه الأدبى إذ رأى أن العمل الأدبى الراقى يجب أن يكون كيانًا فنيًا ناضجًا ومتماسكًا يملك القدرة الكافية على التغلغل فى الواقع والوصول إلى أعماق تياراته التحتية، بعيداً عن المسح السطحى للواقع الاجتماعى المصرى.

بدأ يحيى حقى تعبيره الفنى عن البيئة فى الصعيد بقصتيه (إزازة ريحة)، ثم (حصير الجامع)، إذ تؤكدان صعوبة التغلغل إلى العالم المغلق للقرية المصرية فى الصعيد، أو فض مغاليقه، وصعوبة فهم الوافدين من أبناء المدن لمنطق هذا العالم وتقاليده، وتشير القصتان إلى أن المكان الوحيد الذى يستطيع أن يشغله ابن المدينة فى حياة القرية الصعيدية، مكان هامشى فى نوع من المعتزل الخاص، وأن حياة القرية الحقيقية لا يمكن لغير القروى اختراقها أو المشاركة الفعلية فيها[٧٤].

هذا النمط الاجتماعى استخدمه يحيى حقى فى صعيدياته استخدامًا خاصًا، فبينما يمثل المكان عنصر طرد للراوى المتخفى وراء الشخصية القصصية، نجده لا يتجسد من خلال عين محايدة، بل كثيراً ما يعتمد الكاتب على الراوى المعلق على الأحداث من الخارج بوساطة وصف ما يسود المكان، حيث يزود القارئ بمعلومات تثير فضوله ورغبته فى التعرف على حقيقة هذا المكان، فـ - "طهطا" تلقى ظلاً كئيباً على وجدان الشخصية التى راقبت القرية عن كثب، فى حين أنها بالنسبة لتاريخنا فى الصعيد تمثل عنصر "جذب"، فهى ترتبط بمسقط رأس مفكر كبير قاد حركة التنوير، وهو رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣م)، من هنا يكون الفضول والمفارقة معًا، فبينما تمثل "طهطا" لأهل الصعيد مرجعًا بيئيًا، وأصلاً تنتمى إليه جذورنا الإنسانية، يجد فيها "وكيل النيابة" همًا يفرح بالهرب منه، ويتابعه يحيى حقى بقوله: "... فهذا القطار الذى أنقذه من طهطا مع بهمة الليل سيسلمه للقاهرة فى وضح الصباح"[٧٥]، على أن المكان هنا -"طهطا"،أو "منفلوط"،أو الصعيد بعامة - يمثل المكان المحسوس الذى تعرف من خلاله "يحيى حقى" على أهله ومشاكله[٧٦] .

ويكاد ينسحب المنطق نفسه أو الأثر البيئى على روايته (البوسطجى)، فالبيئة فيها هى البطل المتسلط بما تملكه من شخصية انعزالية تتكئ على موروثها المعرفى المغلق لها من القسوة ما يفرض على الأحداث الرضوخ لتلك الموروثات ذات القيمة، وقد عرض يحيى حقى صوراً لقسوة تلك البيئة فى (كوم النحل) تلك البيئة التى تتجمد فيها العواطف فى بعض المواقف مثل قتل "المعلم سلامة" ابنَتَهُ "جميلة"، لأنها حملت سفاحًا، وهو موقف انقبض بسطه الآن، وعادة لن نجدها فى الحاضر بمثل حدتها الاجتماعية فى عصر بوسطجى كوم النحل، ربما لانتشار العلم الذى رقق طبائع البشر، وخفف من قسوتها فى الصعيد.

فكوم النحل ليست مجرد قرية فى مديرية أسيوط، فيها مظاهر الحياة الريفية من أكواخ وفلاحين وحيوانات وأراض مزروعة بالنباتات المختلفة، بل هى محتوى يرمز إلى شخصية المكان، التى ترسبت جيلاً بعد جيل،حتى أصبحت كيانًا له سلطته التى يخضع لها أولئك الذين يعيشون تحت سلطانه، أو الوافدون الذين يطرأون عليه، بينما هو يمارس على الجميع ضغوطًا تنبع من داخل الإنسان بوساطة الانعكاس الشعورى من البيئة، مصدر تلك السلطة، فتلك الضغوط هى فى حقيقتها من صنع الإنسان، ولكنها ليست بملكه، إذ أنها ذلك الكيان البيئى الموروث جيلاً بعد جيل، والمميز لتلك الطبيعة الإنسانية، وعلى سبيل المثال، إننا عندما نرى قنبلة تنفجر انفجاراً مجرداً، فمن البطل حينئذ؟ بالطبع ليس القنبلة، ولا الفتيل، ولا من نزع الفتيل عنها، بل هو لحظة الانفجار ذاتها، مضفورة بالشحنات المتفجرة الخارجة لتوها من فوهة القنبلة، كذلك الأمر بالنسبة لكوم النحل، فلا هى البطل، ولا الوافد هو البطل، إنما التصادم بينهما هو الذى صنع صيغة للبطولة.

وقد لاحظت – فى "البوسطجى" – محاولة للربط بين البيئة، وبين "جميلة" التى خرجت عن أعراف أهلها وفرطت فى تقاليدهم العريقة، وخلقهم الذى يضربون من حوله ألف سياج واقٍ، فنراه يبدأ الفصل الثالث (جميلة وبنت ناس) بتعريف كوم

النحل ويختار لهذا التعريف ألفاظًا دقيقة دالة ذات إيحاء باطنى موازٍ لما يطرحه من معنى ظاهرى عادي: "كل الظواهر تدل على أنها بلدة قديمة، قد يرجع سبب إهمالها إلى أن آثارها لم تكتشف بعد، فهى لم تتأثر بالطوفان العربى، وتكاد تنفرد عن بقية بلاد المركز بأن اسمها ليس مسبوقًا بـ "بنى" أو ينم عن اسم قبيلة، هى واقعة على الجسر "الطوالى" بعدها عن الجبل نفور ظاهر عن حياة البدو، وارتفاعها عن وسط الحوض ترفع عن الزراعة"(٧٧).

وكأنه يطرح قضية "جميلة "بنت تلك البيئة، والممثلة لاتجاه قد يقف عند حد الظاهرة التى يرفضها المجتمع ويعلن إثرها دومًا بأنها فعل طارئ ويعد الإنسانية بعدم تكرره، وهو سقوط الفتيات فى مغبة رذيلة طارئة، فى الصعيد، والجزاء هو القتل العاجل الفورى، ولكن هذا لا يمنع أن قضايا القتل دفاعًا عن الشرف ليست قليلة بحال من الأحوال، كل هذا يرجع إلى إهمال تربيتهن تربية مرنة منذ نعومة أظفارهن تحصنهن من السقوط فى براثن لذة عارضة، ففى البيئات المغلقة ككوم النحل، ليس للفتاة حياة مادية،"هى فى أغلب الأمر حبيسة دارها"(٧٨)، ثم يبرر بأن هذا الإهمال يأتى فقط لأن آثارهن الأنثوية لا تظهر فى هذه الآونة المبكرة.. فالكاتب يرد إلى البيئة أهم أسباب التردى، فهى السبب الأول وراء سقطة "جميلة" الخلقية، وهى كذلك السبب وراء سقطة "البوسطجى" الوظيفية (٧٩) التى أكدت انضمامه لقافلة ضحايا الصعيد، من ناحية، ومن ناحية أخرى أكدت أن عدم اطمئنان "حسنى أفندى" المعاون على أعصاب "عباس أفندى" ولا على ما تخبئه له الأيام(٨٠)، كان فى محله، فما إن مضى أسبوع من توجس "حسنى أفندى" حتى أبلغ العمدة أن "عباس أفندى" مزق الرسائل، وهو امتداد لأثر البيئة عليه، فقد تصاعد الشعور بالتسلط المكانى من الخارج، وضغط الشعور بالذنب – الذى كان نتيجة بيئية أيضًا – من الداخل.

كذلك قطعت سقطة البوسطجى [ختم الرسائل من الداخل بخاتم البريد] ما بين العاشقين من حبل واهٍ يربط بينهما، فقد ارتبط "عباس أفندى" بعاشقين فى صراع

مع قيم القرية ومواضعاتها، ويقدم في الفصل الثالث (جميلة وبنت ناس) قصة حب بين "جميلة"، و"خليل" اللذين ربطت الأقدار مصيريهما بمصير "عباس أفندى"، فقد تعلما مثل "عباس" في المدينة، واكتسبا الكثير من قيمها وأفكارها ورؤاها، وعادت "جميلة" – كعباس – إلى سجن القرية، وهذا التماثل في الشعور البيئى بين "جميلة"، و"عباس"، لا يدفعه فقط إلى الإحساس بمشكلتها والتعاطف معها، بل يقوده إلى الاهتمام بها ثم التورط في قصتها، ويصبح هذا التورط وسيلة غير مباشرة للتواصل مع القرية والتغلب على عزلته فيها،فنظرة "عباس أفندى" لبيئة "كوم النحل" كانت جافة، استفاقت على حرارة الوجد وتوقد العواطف عبر الرسائل التي تمر تحت يديه، وقد "استفاق لأول مرة في حياته على ضجة الدنيا، تخنق طيها نغمات قد تكون خافتة، ولكنها أصيلة !.. هل كان يظن أن أسطح القش وجدران الطين في كوم النحل تخفى قلبًا متوقداً، يتفطر كل يوم على الورق، ولا يهمد أو يزوى؟ "[٨١]، فقد وجد "عباس" سلواه في تلك الرسائل إذ بدأت تتغير نظرته لبيئة كوم النحل وتقل حدتها إلى تقبل واضح ينذر بهدنة مرتقبة،كان وراء ذلك كله عدم وجود متنفس بيئى يلبى جزءاً من رغباته كما في القاهرة[٨٢]، فلا يوجد في كوم النحل حدث مهم يأخذ بوجدان "عباس أفندى"، هذا ما دفعه إلى انحراف وظيفى، هو في ذاته خيانة لمهنته، كخيانة "جميلة" لقيمها وتقاليد مجتمعها، تلك الخيانة هي التي ضاعفت من إحساس "عباس أفندى" بالذنب، عند نظره إلى ما آل إليه موضوع "جميلة"، بل تطورت نظرته المشفوعة بالشعور الجارف بالذنب، على نحو مبالغ فيه، "يعتقد عباس أنه اغتال هذه الفتاة بهفوته"[٨٣]، فطبيعة فك الحصار البيئى – السرية – حول "البوسطجى"، هي السبب المباشر الذى أدى إلى تعقيد حياة "جميلة" – الإنسان الوحيد الذى يتعاطف معه في خضم هذه البيئة الطارئة – وإلى توجيه ضربة حاسة لحياتها ومصيرها، تقطع خيط الأمل الواهن بين "خليل"، و"جميلة"[٨٤] – وإن كانت عفوية وغير مقصودة – هذه الضربة لا تؤدى إلى تدمير حياة "جميلة" وحدها، بل إلى تدمير حياة "عباس أفندى" نفسه قبل أى شىء آخر[٨٥].

فالبيئة تقف وراء الأحداث بشكل ظاهر، وقد عنى الكاتب بإبراز دور بيئة كوم النحل فى إخضاع وقهر هاتين الشخصيتين المتمردتين - "جميلة"، و"عباس" - وتبرز لنا مدى قوة هذه البيئة وسطوتها ومدى هشاشة بطليها المتعلمين وضعفهما.

وتبدو لنا الحياة فى القرية صلبة متماسكة قوية إلى حد قدرتها على التأثير العضوى المحسوس على عباس الذى رفض القرية بكل كيانها البيئى: الخلقى والاجتماعى، وتطاول عليه، كما أن "جميلة" تطاولت على السكونية فى بيئتها عندما تحللت من ربقة كوم النحل وخرجت من سجنها إلى بحبوحة الحياة فى مدرسة أسيوط(٨٦)، وهنا يظهر أن المعرفة الممزوجة بنوع من الانفتاح - التى عاشها "عباس" فى القاهرة، و"جميلة" فى أسيوط، ثم فى "النخيلة" - لم تكن أبداً فى مصلحتيهما، فعندما عين "عباس" فى كوم النحل لم يستطع التواؤم معها، كذلك "جميلة" عندما عادت إلى القرية أحضرت معها " قبعات وكتباً: أعجوبتين فى بيوت القش والطين"(٨٧)، وقد تسامحت القرية مع هاتين الأعجوبتين تسامحاً ظاهرياً متحفزاً، ولكنها وقفت بحسم ضد أهم الأعاجيب التى جلبتها "جميلة" معها، وهى اتجاهها الجديد إزاء تقاليد القرية ومواضعاتها(٨٨).

أما البيئة فى قصتى (أبو فوده)، و(قصة فى سجن) فلا تلعب دور الخلفية الفاعلة ذات المشاركة الرئيسة فى بنية التجربة، واليد الطولى فى تشكيل الأحداث وتوجيهها، كما أنها فى الوقت نفسه لا تعد الظاهر الهادئ المحايد، وإنما أصبحت مفرداتها - على وجه الاستقلال - كالنيل، والجبل، والغجر ومطاردة السلطة والليل والربابة، وطرق وأساليب الحياة اليومية فى الصعيد، كل ذلك من العوامل الفاعلة فى صياغة الحدث وبلورة نسيج الأقصوصة وبنائها ورسم إيقاعها المتميز بصورة يتداخل فيها موضوع كل قصة من جنس وموت، أو جنس وسرقة، وشخصيات كل قصة ومكانها، وعناصر الطبيعة المحيطة بموضوعها فى نسيج كلى واحد، هو الصعيد، فالجبل فى قصة (أبو فوده) تحسبه هامداً، ولكن إذا تأملت بنية القصة وجدته يمر فى

فضاء الصورة القصصية مر السحاب الأسود، جاثمًا على شخصياتها في مجموعة من المشاهد تمثل "تنويعات على اللحن الجنائزي لمصير (هابيل) على يد (قابيل).. "[٨٩]، فإذا نظرت إليه وجدته قائمًا يتربص، فيبدو - في القصة - وكأنه يرمز إلى المرأة، فيشي برموز جنس لافتة، ويرمز إلى ما في المرأة عمومًا من سطوة وهيمنة.

ويقوم المكان بدور شاهد العيان على الجريمة، بل مسرحها في "أبو فوده"، وعلى الرغم من كون الجبل يمثل الثبات النسبي، إلا أن انطباع "جاسر" يتغير، ومن ثم تتغير صورة المكان في عينه، ويقف بنا يحيى حقي في تفصيل دقيق للمشاعر الداخلية، وقد انعكست على المحجر، ويمكن أن ننظر إلى الجبل من خلال عين "جاسر" في ضوء انطباعين[٩٠]:

الانطباع الأول: تصوير لحظة التهيؤ والإعداد للحدث/ الجريمة، وهنا يخلع يحيى حقي صفة الحياة على الأشياء، فتتحرك الظلال، ويسقط الجسم البشري على حجارة تتحرك، ويضع يحيى حقي في عمق المشهد - بهذا الانطباع - صورة الحيوان والطير، وكأنه يرسخ للإيحاء بما يربط بين تلك الحادثة وحادثة "هابيل"، و"قابيل"، والغراب، فهو باستخدامه لصور الحيوان يستثير فينا مشاعر السخط على الجوانب الشريرة التي طمست عقل جاسر وبصيرته.

الانطباع الثاني: ترى معه "أبو فوده" - بمن فيه - واجمًا، في حين جلس "جاسر" بين عدد من الحجارة ذاهلاً عما حوله، فالمناظر التي تبصرها عيناه تقع على مخ صدئ ، فلا يفهم منها شيئًا، والصورة هنا إرهاص بنهاية "إسماعيل" حيث تلقفته يد الموت.

الليـــل :

الليل عنصر بيئي طبعي شديد الخصوصية عظيم الأثر في كتابات وشخصية يحيى حقي، وهو رمز مهم في عالميه: الأدبي والحياتي، فقد عايش ليل الصعيد الذي

ينقض عليه، وهو فى أضعف حالاته، كوحش كاسر كئيب قاس ولا إنسانى ومتخم بالمخاوف..، فهو الوقت المناسب – دائمًا – للمؤامرات وارتكاب الجرائم، كما أنه الوقت المناسب – كذلك – لتقييد الأنفس وانحباس الروح، فالليل فى الصعيد "سجان له يد سوداء تغلق الأبواب، عند غروب الشمس على الإنسان والحيوان"(٩١).

وقد وصف الليل فى "البوسطجى" وصفًا يرتبط بالعمى والقيود والسلاسل والثقل وكثير من الهموم والمخاوف الغامضة، ويجعله مسئولاً عن مخاوف الشخصية الرئيسة ومعاناتها، يقول يحيى حقى: "ليل فى ظلمة العمى، تلفع به الكون مرغمًا، ثم هبط على الفضاء حملاً ثقيلاً، أحاط بالأرض كالقيود وغطى الحقول كالكفن، ولف القرى كالضماد. وانحدر – بلا حد لاتساعه – إلى الشقوق، فاحتواها، ثم تلفت يبحث عن مداخل النفوس التى يعلم أنها تستقبله، وتتشربه، فاحتلها، يتمطى فيها ..."(٩٢)، فهذا هو ليل كوم النحل يعكس بانشعابه وتفاصيله قسوة تلك البيئة، ويمثل وحدة وسبيلاً من وحدات وسبل جبروتها، وقد صوره يحيى حقى فى حركة تجسد مدى سطوته على أفراد هذه البيئة الهامدة، إنها مثل بيئة "أبو فوده"، فى النهار حركة ودوى، وفى الليل سكون وهواء يصفر(٩٣).. فإذا لحق جبروت هذا الليل المراكب السائرة فوق صفحة النيل – هذا المارد المتحفز – ارتكنت إلى ظهير "موردة" [ميناء القرية] حتى تتفادى إطباق الماردين – النيل والليل – على وهن أخشابها.

هذا الليل يحول صورة السماء فى ظلامها إلى جناح وطواط حط على العالم له بين الحين والآخر رعشة خفيفة هى سبب هزة هذه النجوم القليلة التى ترجف ثم تثبت(٩٤)..، أو أن هذه الهزة وليدة تدافع الأرواح الشرقية الهائمة فى الفضاء، أو هى صدى لامتلاء أنفس أهل الشمال – عنوان البهجة – الذين ظللتهم هذه السماء، بالرضا والجذل، فأصبحت هزة النجوم رقصًا(٩٥).

والليل فى "قصة فى سجن" يرتبط ببيئة الصعيد فى مظاهرها المادية: (الخفافيش، والبعوض..)، ومظاهرها المعرفية (المؤامرات، والجرائم..)، ومظاهرها الوجدانية (الأحزان، والموت..)..

ولا يحلو ليل الصعيد إلا بالسمر الذى يأكل الوقت حول نار وقودها قوالح الذرة فى فضاء الحقول، تحت سماء تناثرت نجومها(٩٦)، وربما استخدم الفلاحون مصباحًا يبعدون بزبالة نوره يد الليل الممتدة إلى أنفاسهم، لكن الليل كلما تقدم ضاقت أنفاس المصباح يزيدها اختناقًا حلقة كثيفة من (ناموس) كالتراب، انعقدت حوله على الرغم من دخانه المتصاعد(٩٧).

ويكتظ ليل الصعيد بالجريمة التى هى مصدر "طرد بيئى" من "القوى الطاردة" التى تقابل بها البيئة فى الصعيد وافديها(٩٨).

المقيم والوافدون:

يقيم فى الصعيد سلطان التقاليد، وقسوة العادات، وجبروت المؤاخذة..، ويفد عليه منعمون سلبهم الصعيد لذة العيش الطلق ودعة الحياة الناعمة فى براح العاصمة، وأبدلهم بها خشونة طبع وفظاظة فى المعاملة وغلظة فى المحاجة، لذلك انفجرت بين الوافدين والريف هوة كبيرة، فهناك الكثير من السبل تدعم اتساعها، لكنه لا سبيل لرأبها ورتق ما بين البيئة والوافدين من تنافر، ويصف يحيى حقى المظاهر الانعكاسية لتلك النفسية فى تصرفاتهم بقوله: "اتسع ما بينى وبين الجميع من قطع شعرت به واضحًا منذ أن بدأ هذا الحديث.. فهم أهل البلد،أدرى بأمورهم،وأنا الموظف،لا يهم – مادام بعيداً –أى خبط يتحكم فيهم"(٩٩). وظلت جملة (المزارع شيء، والميرى شيء..(١٠٠)) تختصر كل ما انطوت عليه نفسيتهم ضد الحكومة والوافدين، نفسية قوامها خليط من الريبة والاستخفاف وشيء من الرضا المغتصب، وطاعة كلها تمثيل كاذب، هذا الشعور هو قوام مجاوبتهم لكل تدخل فى أمورهم، فمن ذا الذى يقدر إحساسهم بسوء الحظ تجاه ما يأتيهم من قرارات أو حلول لمشاكلهم، من أجنبى عنهم – حكومة أو موظفًا – لا يفهمهم، إذ يعيش هو فى وادٍ، وهم فى وادٍ ... يقتصر فى تدخله على التافه الغث السخيف، ويترك ما هو لديهم من قرين الحياة

ومستلزماتها..، فمرة يحدثهم عن جثث الدجاج، ومرة عن إحصاء الناس فرداً فرداً،ومرة إحصاء الزرع شجرة شجرة،وعوداً عوداً ...،يحققنهم سنة، وجاموسهم سنة..(١٠١).

في هذه المرحلة الفنية من صعيديات يحيى حقى كان أكثر صدقًا في عرض نظرته إلى تلك البيئة وأهلها، لكنه كذلك لم ينج من شيء من التعالى طمس أمام عينه الراصدة حقائق بعض الأمور فلم يرَ منها سوى زائفها، فهو مثلاً يسمى انتظار هؤلاء المحتاجين للحصاد: "جشعًا"(١٠٢)، وهي إحدى نظراته القاصرة إلى الفلاح ونفسيته، التى كان فهمها يستعصى على يحيى حقى في تلك الحقبة، فكيف يكون "جشعًا" من وصفه بأنه "لا يبلع ريقه إلا إذا دخل الكيس [كيس القطن] منزله، وعند قبض الثمن تربكه النقود ويحتار ماذا يدفع وماذا يبقى، ولا يستفيق إلى نفسه إلا وهو صفر اليدين.. كما بدأ انتهى"(١٠٣)، والنظرة نفسها يطرحها في صياغة أخرى،في تعليقه على حياة "سامى"، وكيل نيابة "طهطا"، ونظرته إلى تلك البيئة، حيث أن "النفور بينه وبين هذا البلد يزداد يومًا بعد يوم، وكان أكبر ما (يقلقه) غيظًا: أن يخرج من منزله في منتصف الليل ويقوم معه (المركز) ويقعد، وبعد رحلة شاقة يصل إلى مكان الجريمة، فيجد القتيل فلاحًا في جلباب أزرق قديم، حافى القدمين"(١٠٤)، وكأن الأمر أعجوبة، فماذا عساه يرجو أو يتمنى؟.

هذه النظرة المتعالية – التى يتكرر استخدامها في أدب يحيى حقى، والنظر بوساطتها إلى الأشياء من حوله – تؤكد الهوة التى كانت تفصل بين أهل الريف والوافدين في ذلك الوقت، أفلا يستحق هذا الفلاح المقتول، الذى انقض بنيان حياته، أن يقوم له"المركز" ووكيل النيابة؟، إن سامى يصف"الجريمة" بأنها نوع من الترف، فيثير حفيظته منه أنه الترف الوحيد الذى يعرفه الفلاح..!، وهذه النظرة تجاه البيئة وأهلها في الصعيد، غير موضوعية وغير مبررة فنيًا على النحو الذى توخاه الكاتب –

مثلاً – فى تجسيد نظرة "عباس" فى (البوسطجى) للبيئة، ونظرة الفلاحين له كذلك، محبذاً موقفه من أولئك الفلاحين فى تجاهله وجفائه لهم، فهو يعطف على"عباس"على الرغم من تحلله، وانهيار شخصيته، ويحمل الصعيد تبعة انحرافه[١٠٥]، ويلتمس له الغفران فى أن أعماقه لا تزال سليمة، فعباس أفندى "جريمته واحدة، وقد يقول متشكك إنها أثر مما فى نفسه من قبح مكتوم، ولكن حسنى أفندى المعاون يثق فى طهارة صديقه، فجريمته ليست إلا ختاماً مفجعاً لاصطدام عباس، ربيب (قهاوى) القاهرة وشوارعها: بالصعيد، وطينه، وفلاحيه..، طبيعة قبل أن تفسد تكسرت، فهو أحسن حظاً من بقية الضحايا الذين يموتون – على مهل – عفناً"[١٠٦].

الزواج:

هناك أنواع مختلفة من الأشكال التى يتم بها الزواج فى الصعيد أكثرها انتشاراً زواج البدل، وهى أنواع تعود إلى أعراف اجتماعية وتقاليد بيئية، لا إلى سنة متبعة، أو تشريع ملزم، ومن أنواع الزواج التى كانت تتم فى الصعيد آنذاك، ورصدها يحيى حقى فى أعماله: الزواج بالهبة، وهو نوع ينتشر بين الفلاحين الذين يتزوجون فى البنادر[١٠٧].

أما فى الظروف العادية، فعندما يتقدم الخاطب للخطبة، تستميل الفتاة أمها فى جانبها لتكوين جبهة للضغط على الأب للتنازل عن بعض الشروط التى يلزم الخاطب بها، وتريان أنها مجحفة، ومن ناحية أخرى، فالفلاح ينتظر موسم الحصاد وبيع المحصول، أو يبيع جزءاً من أرضه إذا أقدم على الزواج، وذلك لتغطية نفقاته[١٠٨].

ومن التقاليد المعهودة فى الصعيد أن تسبق ليلة الزواج جلسات متعددة بين العروس وأقرانها يتحدثن فيها بانطلاق، دون قيود، وقد رصد يحيى حقى ذلك المشهد تصويراً وصفياً دقيقاً، إذ قال عن جمع الفتيات:"ينصتن لفتاة تفضى لهن

بمخاوف هي على كل حال لذيذة، بدليل ما في وجوه المستمعات من تطلع، وعيونهن من بريق "(١٠٩).

ويعد التعبير عن الفرح بالغناء والرقص من العادات البيئية التي تتضح في الصعيد مكسوة بآثار من البيئة تكسبها خصوصية عن مثيلاتها في البيئات الأخرى، حيث يقول: "وقف من جديد يراقب جمعًا من الناس، أغلبه نساء حافيات، وسطهن (غازية) ترقص حول قلة، ثم جاءت فوقها تغطيها بملابسها، وقعدت.. ثم قامت، فإذا بالقلة قد اختفت معها.. وأسفرت على وجوه المتفرجات سعادة صادقة، وإعجاب كبير، وعجب: كيف استطاعت؟ ويسأل المتفرجون: أين وضعتها؟ والراقصة لا تزال تملأ الجو برنين "الصاجات"(١١٠).

وإذا ما تم الزواج فللصعيدي طرقه الخاصة التي يفتتح بها حياته الزوجية، فهو يهتم بأن ترى زوجه فيه أسدًا هصورًا، لا غرًا مقهورًا، ويظل هذا الأمر هاجسه المخيف، لذلك يبدأ بمعاجلتها بالضرب، وقد رصد يحيى حقي هذه المشاعر وهي تعتلج في نفس صاحبها في صراع نفسي محتدم، فيقول: "في أول لياليه سيسويها بضرب موجع، لتفهم أنه من عينة أخرى، لا تحتمل اللعب على الذقون.. سيحبسها في الدار، ويقفل عليها بالمفتاح"(١١١).

ومن التقاليد البيئية – في الصعيد – التي تركت أثرها في أدب يحيى حقي، أنهم عند موت القريب عن زوجه الغريبة يجب على أحد أقربائه الزواج منها لكفالتها حتى لو كان مرتبطًا بعهد، إذا ما تعين لتلك المهمة، انفكت عنه عهوده،وقد صور يحيى حقي ذلك في (أبو فوده)، حيث قال: "جاسر لا يجد مفرًا من أن يتزوج من أرملة ابن خاله..فالمصيبة مصيبتها!،..هي (بحراوية) فارقت بلدها وأهلها..، وليس لها عائل في (بني شقير).."(١١٢)، ولذلك طلب من "حسين رمضان" أن يحله من " فاتحة " ابنته.

وقد يتخذ الزواج في الصعيد شروطًا شكلية مغايرة في بيئة مثل بيئة "كوم النحل" القبطية، لكن ذلك يعود إلى نمط البيئة الدينية على نحو ما سيأتي تفصيله.

ثانياً: البيئات الضمنية:

يضم الصعيد مجموعة من البيئات الضمنية التى كان لها بالغ الأثر فى أدب يحيى حقى، بطريقة حياتها وتكوينها الفكرى والثقافى وعاداتها وتقاليدها وأسلوبها فى مواجهة الحياة والتعامل مع الآخرين من ناحية، ومع البيئة من ناحية أخرى.

والبيئة الضمنية – بحسب مفهومى لها – هى: " ظهور نسق تأريخى للمجتمع، وذلك باكتساب أفراده سمات، أو تقاليد تاريخية موروثة من بيئات أو حضارات سابقة، على نحو واضح، وتعيش بهذه السمات داخل إطار البيئة الجغرافية بحيث لا تطغى سمات النسق الموروث على البيئة الجغرافية، مع احتفاظ كل بخصائصه".

ومن تلك البيئات ما يمتد امتداداً تاريخيًا داخل المجتمع،مثل بيئة "الفراعنة"، و"الغجر"، و"الأقباط"...، وهى "البيئة الرأسية"(١١٣)، ومنها ما يمتد جغرافيًا مثل بيئة المحاجر، وهى "البيئة الأفقية"(١١٤).

وفيما يلى استعراض لنماذج من "البيئات الضمنية" فى أدب يحيى حقى:

الفراعنة:

يلمس يحيى حقى الامتداد البيئى والتداخل بين "البيئة الأفقية" – فى الصعيد – و"البيئة الفرعونية" ذات الاتجاه "الرأسى" القادم من قاع الماضى ليلقى بظلاله على قمم المستقبل، مروراً بحاضر أولئك البيئيين.

هذا الامتداد البيئى للصعيد – من الفراعنة إلى العصر الذى عبر عنه يحيى حقى فى كتاباته – يتضح فى مواضع كثيرة، ويحاول الكاتب التأكيد على تلك الفكرة كلما سنحت له الفرصة لذلك، حتى فى الأخلاق والتركيب الاجتماعى والمستوى العقلى لابن هذه البيئة، وقد ربط بين البيئة وامتدادها التاريخى عندما قال:"فى المتاحف –

من عهد طيبة – جماجم لمومياوات عليها آثار وقع"الشومة"..!"(١١٥)، والمدقق فى كلام يحيى حقى يلحظ أن العصر الذى ذكره لم يكن زمانيًا – كما هو معهود – ولكنه عصر مكانى – إن صح التعبير – وكأنه يريد التأكيد على سطوة المكان مهما تعاقبت الأزمنة،من خلال ما مزجه به من فعل طبعى متوارث، وهو يعلم تمامًا أن مصر بأسرها – وليس الصعيد فقط – واقعة فى أسر ذلك الامتداد البيئى للسمات البيئية المستمدة من عصر الفراعنة، فى تهافت ملح، أثار دهشة يحيى حقى، حتى أنه قال متعجبًا: "لا أفهم لماذا لا تحيا مصر إلا بطلسم الفراعنة؟.. إن مجد الفراعنة حلم جديد، بقدر ما هو بعيد.. ولأجل أن يستحضر روح هذا العصر، يجب أن يكون هناك إجماع على فهمه ومحبته وطلبه، فهل هذا متوفر فى مصر؟ "(١١٦).

فالبيئة الفرعونية (المصرية القديمة) تمثل سطوة الموروث، إذ أنها ذات شمولية نفسية، وسطوة اجتماعية، فالكاتب حاول الربط بين ممثل البيئة الفرعونية فى ثوبها الجديد المحول إلى "بيئة قروية" رامزًا به إلى ما أصاب نفسية المصريين من شيوع ظاهرة التسلط النفعى المادى، ورمز له بالبيئة الغجرية، ثم أسقط على رمزه ما اتسم به من تطور تصاعدى، حينما حاولت الغجرية – فى (قصة فى سجن) – تجريد "عليوى" من بيئته التى تمثل حاضره وماضيه وجذوره التاريخية، وقد نجحت فى ذلك، فكان لصًا طريدًا خائفًا لا يبالى بشىء، ويعيش يومه بأى شكل وعلى أى وجه، هذا التحلل البيئى – الذى أصاب "عليوى" – من "أصله"، أدى به إلى أن يذوق بعض ما يلقاه الغجر من الإهانات والمطاردة، أولاً.. ثم انتهى إلى الضياع وفقد الحرية والانطلاق غير المدروس، الذى باع من أجله ماضيه، وهو المصير نفسه الذى ينتظر الشعب المصرى إذا استمرأ العيش فى ظلال تلك الحياة النفعية المادية التى رمز لها بحياة الغجر التى تعتمد على السلب والنهب والتنكر لأية قيم أو أعراف أو تقاليد أو موروثات.

ويُلاحَظُ هنا طموح الكاتب فى أن يجعل من وصفه لعليوى وصفًا بيئيًا بما يُكْسِبُهُ إسقاطًا أوليًا يشير إلى بيئة الموروث التاريخى ذات الجذور الثقافية الراسخة

التى هى أرسخ – بحال من الأحوال – من بيئة (الغجر) الذين يعيشون على السلب والنهب والاختطاف والسرقة..، يقول يحيى حقى فى وصفه لعليوى: "قد لا تلحظ العين أدلة وراثته الفرعونية من قامة مديدة وصدر عريض.. لا يفتر عن الحركة، تجدد نشاطه قوة خفية تسيل فى الوادى، ولا تقل عن النيل جرياناً.. لم يفنها صنم كالهرم، ولا قبرتها آلاف السنين، تحت تأثير شمس الصعيد"(١١٧).

لقد تضامت هنا بيئة (عليوى) الفلاح – فى سبيل تخليق الرمز المستمد من الماضى، وإسقاطه على الحاضر – مع البيئة الفرعونية بوصفها بيئة ذات سطوة ثقافية وتاريخية ووجدانية واجتماعية، ثم مع بيئة الصعيد ككل، فهو فى كل مرة يحاول تحجيم البيئة وتحديدها بحدود جديدة، فأولاً: هى تنتمى إلى بيئة ذات شمولية Universal هى المصرية القديمة، وتمثل بالنسبة لها امتداداً معنوياً (وجدانياً)، ثم هى جزء من بيئة الصعيد، وهى بيئة مادية قائمة [تجارية فى "كوم النحل"، ثم زراعية فيها أيضًا، وزراعية رعوية فى بيئة "قصة فى سجن"..] مع ملاحظة اهتمام يحيى حقى بإبراز النشاط البيئى لأهل البيئات التى يطرح أبعادها الاجتماعية والنفسية على بساط الإبداع الأدبى.

ومن الصور البيئية المستمدة من أثر بيئة الصعيد الرأسية، ذات الامتداد التاريخى من عهد الفراعنة، صورة الميت المنقول فوق صفحة النيل من شط الحياة إلى شاطئ الموت، وكثيراً ما يحدث ذلك حتى اليوم، وقد صور يحيى حقى هذا المشهد فى قصة (أبو فوده) حيث يقول: "يألف النيل منذ الفراعنة تأرجح الميت من أولاده، على ظهره.. ففى الغرب المنازل، وفى الشرق القبور، أنها نزهة الوداع"(١١٨).

الغجر:

هناك الكثير من الأساطير الغجرية التى تتحدث عن منشأ الغجر، وتختلف تلك الأساطير تبعاً لمصادرها وأزمانها، إلا أنها فى الحقيقة – وكما كشفت عنها دراسات

علم الأجناس البشرية (الأنثروبولوجيا) – تشير إلى أن أصلهم من شمال الهند، وتحديداً من (البنجاب)، ومن مقاطعة "سند" فى "الباكستان"[119].

وقد ذكر "الفردوسى" فى ملحمة (الشاهنامة: كُتّاب الملوك) – فى القرن العاشر الميلادى – كيفية دخول قبائل الغجر إلى بلاد فارس، إذ استقدمهم الشاه (بهرام كور) من الهند لإدخال السرور إلى نفوس شعبه، فأرسل له الملك (شانكور) اثنى عشر ألف بهلوان ولاعب فاقطعهم الأرض وأعطاهم الماشية والحبوب التى تكفى لتدبير أمر مؤنتهم، وبعد عام بارت الأرض بسبب إهمال الزراعة، فغضب عليهم (بهرام كور) وأمرهم أن يتجولوا فى أنحاء البلاد بحثًا عن كسب، وأن يعيشوا من عائد ألعابهم وأغانيهم، ونظراً لانصراف "الفرس" عن اللهو – الذى هو بضاعة الغجر – ونهجهم منهج الجد فى حياتهم، ساءت أحوال الغجر، وضربوا فى البلاد الأخرى طلبًا للرزق[120].

فالغجر قوم رحل حطوا رحلهم لأول مرة فى بلاد فارس عام ٧٥٠م تقريبًا، فلم يطل مقامهم بها لصعوبة الحياة فيها لأمثالهم، وقد فرقتهم هناك طرق الترحال ومسالك العيش المتشعبةولا تزال طوائف منهم تعيش للآن فى الدلتا والصعيد على السواء فى كل محافظة تقريباً[121] ممن هاجر منهم إلى مصر.

وقد التقى يحيى حقى بتلك البيئة المغلقة التى لا تضم إليها من المنتمين إلا أبناءها، فهم لا يقبلون الغريب بينهم[122]، ولفت انتباهه أسلوب حياتهم وتأثر بما سمع عنهم، أو عايشه من خلال عمله معاونًا للإدارة من اختصاصه النظر فى شئون المجرمين، فقد صورهم فى تتبع نفسى وبيئى عميق فى "قصة فى سجن"، فصورة "الغجرى" عنده تجسدها شخصية بيئية – دون تحديد – ذات سمات خاصة ترتبط بعدم المبالاة، فتلك السمة يستمدها الغجرى من بيئته – بيئة الغجر الرحل[123] – فهم لا يملكون شيئًا يبالون من أجله، حتى أنفسهم للعراء، إنهم مكشوفون من داخلهم، وعلى الرغم من ذلك، فهم يشكلون نمطًا بيئيًا شديد الخصوصية، فبيئتهم تتحرك

حركتها الذاتية وتمارس حياتها بإيجابية وتواجه مشكلاتها، وتحاول أن تجد حلاً لها، وسكانها ليسوا مجرد كتلة بشرية سليبة الإرادة والفكر، ولا معرضاً لنماذج من صور الجهل أو التخلف، إنهم حقيقيون يواجهون مشاكل حقيقية، هم غالباً أصحاب اليد الطولى فى عقد محاذيرها، ويستطيعون التفكير لأنفسهم، وليسوا مجرد كتل صماء لا تحس ولا تشعر، ولكنهم جمع لهم ذواتهم المميزة، يتطلعون ويحلمون ويحيكون الخطط ويصارعون فينتصرون أويهزمون، إنهم دائماً يحاولون أن يتحركوا حركة ذاتية مستقلة.

فالغجرى "لا يهمه سوى اليوم الذى هو فيه.. والدنيا كلها أمامه لا حدود لها، إن استطاع أن ينال منها شيئاً، فليخطف.. وهو سعيد"[١٢٤].

وكل الحكايات عن الغجر تؤكد انهم "لصوص"، و"خطافون"، ولهم حيل لا تخطر على البال[١٢٥]، وهو ما يفسر سبب خوف "عليوى" القروى الساذج من الغجر عندما نزلوا بالقرب من الغنم، ولم يشعر بالراحة إلا بعد أن قبض عليهم العسكر، لكنه فوجئ بالغجرية الشابة تختبئ بجوار الجدار[١٢٦]، ولما رآها، توسلت إليه ليأخذها معه، وهنا ظن عليوى أنها ستتحول إلى قروية فى بيئته، لكن سرعان ما تلونت، وحاولت استقطاب عليوى إلى خصائصها البيئية التى تناسبها، "وبدأت تمل معيشتها الجديدة الواضحة، وسيرها فى طريق معلوم، وعادت تحن لتجوالها القديم، كل لذتها أن تطارد من بلد إلى بلد، ولا تزيد صلتها بمكان ما أكثر من ليلة"[١٢٧]، فلم تجد ما يسوق عليوى نحو رغبتها سوى الحب، فأذاقته ما لم يذقه من قبل، ولوحت له بمزيد، فتحول معه عليوى للبيئة الغجرية، تحولاً هادفاً موجهاً، فكل ما يراه من هذه البيئة هو تلك الفتاة، فى حين أن الغجر فى خصائصهم البيئية ما يجبرهم على عدم إتاحة الفرصة لغير الغجر للدخول فى بيئتهم، إذ يستحيل بالنسبة لهم ذلك[١٢٨]، إلا إذا كان معه ما يخططون للسطو عليه، وقد ألمحت الغجرية إلى ذلك منذ البداية، فقالت له:"احنا دلوقتى غجر مع بعض ... كل حاجاتنا ويا بعض"[١٢٩]، فشيوع الملكية بينهم من

خصائصهم البيئية، لكن المبادرة بشيوع الملكية - من طرف واحد - بينهم وبين غيرهم، ما هو إلا مقدمة للسطو على كل شيء فيها، فالغجر أنانيون لا يقبلون الغريب بينهم(١٣٠).

الأقباط:

الإسلام هو القاعدة الدينية للبيئات الاجتماعية فى مصر،وقد صبغت تلك القاعدة بصبغتها البيئات الدينية الأخرى، هذا الأثر البيئى يظهر بوضوح كبير فى الصعيد، عنه فى بيئات مصرية أخرى، فيصف يحيى حقى "المعلم سلامة" - والد "جميلة" فى رواية (البوسطجى) - بقوله: "لا يكاد يفترق فى مظهره وخلقه وعاداته، عن بقية المسلمين، فالملبس واحد، والعمامة فوق رأسه عليها المقدار ذاته من الغبار، وتحجب امرأته فى الطريق كأهل البلد"(١٣١).

ويصوره يحيى حقى بشخصية دينية قوية، فالمعلم "سلامة" (أرثوذكسى) يزهو بزيارات القسيس له، وعيادته مرضاه مباركًا ومصليًا(١٣٢)، ويتصدى المعلم سلامة لقيادة جوقة الترانيم فى خشوع وتضرع(١٣٣).

فهذا المظهر البيئى من أثر البيئة الدينية الغالبة، لكن للأقباط عادات دينية واجتماعية مختلفة، فبينهم قدر يسير من السفور والاختلاط، وقد تتمتع القبطية فى الصعيد بالسفور، لكن للصعيد سطوة تحجم عدد من يعرفونها من خارج إطارها العائلى، إذ قلما يزيدون عن أولئك الذين يرونها لأول مرة(١٣٤).

ولهؤلاء الأقباط مدارسهم الخاصة (فى أسيوط) وقد تركت تلك البيئة أثرها فى رواية "البوسطجى"، إذ وضح الكاتب من خلال عرضه لأحداث روايته مجموعة من التراكيب الخاصة الداخلية، فى تلك البيئة، فهو يصور مشهد زواج "خليل" من "جميلة"، وما حال دون إتمامه من عقبات، على رأسها اختلاف الملة، فالعريس

(بروتستانتى) والعروس (أرثوذكسية)، هذا الاختلاف جعل القس يرى أنه "لا بد من أن يكتب لمصر ليستأذن".. ثم سألهم: "هل جاء (خليل) بشهادة من كنيسته بالنخيلة تؤكد أنه غير متزوج؟"(١٣٥)، وجعلت العقبات والمعوقات من هذا النوع تترى تباعًا، بينما يكبرسر "جميلة" فى أحشائها، ويطفو على السطح شيئًا فشيئًا، السر الذى ما إن أدركه أبوها حتى قتلها، وعندها ظل الناقوس يخفق فى سماء كوم النحل كقلب متعب..، فالموت هو الحالة الوحيدة التى لا تتوانى الكنيسة فى دق الناقوس له إشعاراً بوقوعه دون انتظار شهادة تدين القتيلة أو حتى تبرر قتلها(١٣٦).

محجر (أبو فوده) :

تداخلت مع البيئة المكانية فى الصعيد بيئات مهنية كان لمكانها الجغرافى وطبيعته، اليد الطولى فى تشكيل نفسية الخاضعين لسلطته البيئية، ومن هذه البيئات التى تأثر بها يحيى حقى، بيئة المحاجر، إذ عرض – من أمثلتها – لبيئة محجر (أبو فوده) المقابل لبلدة (بنى شقير) من الناحية الأخرى للنيل، فمحجر "أبو فوده" بيئة صغرى، فى منظومة بيئية كبرى هى الصعيد، و"أبو فوده" مكان له من القسوة ما يجعل اسمه علامة للخوف والرهبة، فى بلد تجمع بين نقيضين هما: لين الماء وقسوة الجبل والمحجر، ثم تصطفى منهما غدريهما المخبوءين، ومن مجموع هذه الظلمات تتشكل بيئة "أبو فوده"، التى تعيش نهاراً ليلها ليس منه، ففى نهار "أبو فوده" حركة وفرقعة ودوى، وفى الليل سكون وهواء يصفر(١٣٧)، "لا يجهل (مراكبى) واحد يجوب الصعيد، اسم (أبو فوده) ... فإذا جاوز المكان حمد الله وجلس يغنى ...، إذ لا أمان ل – (أبو فوده)، فالمراكب أمامه تشعر أن الجبل واقف لها بالمرصاد، كشيطان ينفث عليها ريحاً خبيثة تملأ القلوع وتميلها للماء.. "(١٣٨).

هذه الصورة تجسد رهبة (أبو فوده) فى نفوس الذين يعرفون تلك البيئة، وهى الصورة التى انطبعت فى وجدان يحيى حقى، وتأثر بها وشكلها خياله، على الرغم مما

يخالطها من أسطورية فى التخيل وجنوح فى الوهم أو الاعتقاد...، "فالمراكبية كلهم يعتقدون أن فى (أبو فوده) شيئًا مرصوداً من القدم، يدفع بالمراكب لحتفها، ولا شأن للهواء أو الريح، فكم من مركب قاربته وقلوعها ترفرف، وليس فى الجو نسمة هواء، فإذا جاءت تحته، انتفخ القلع وترنح المركب من ضربة خفية، وانقلب ظهرها فوق الماء"(١٣٩).

غير أن هذه الصورة هى التحليل القريب من وجدان وثقافة هؤلاء السذج وأسلوبهم فى التفكير، فهى تبرر - بما يوائم سذاجة تفكيرهم - كثرة الحوادث فى (أبو فوده)، والتى أرجع يحيى حقى سببها المنطقى المعقول إلى المحجر رأسًا، بكل مخاطره، أو لأن الجبل فوق الماء مباشرة، يرد التيارات الهوائية المصطدمة به إلى النيل فتحدث دوامة تتسبب فى مخاطر كبيرة لمن هم على صفحته(١٤٠)،وهذا التعليل طرحه يحيى حقى على لسان بعض أصحاب العقول السليمة من العمال الملتحمين بتلك البيئة.

وقد صور يحيى حقى المحجر تصويراً دقيقًا يظهر مدى تأثره بالعلاقات الداخلية، التى تربط سمات تلك البيئة بوجدان الراصد المتأمل، كذلك يبدو متأثراً بحياة عمال المناجم فى تلك البيئة، وقد اختلفت مستويات التصوير، فى وصفه لتلك البيئة، إذ بدأ من الخارج، ثم أخذ يتغلغل فى نفسية عمال المنجم والمحيطين به، فهو "من بعيد يبدو للراصد الخارجى أبيض ناصع اللون، يرتد عنه الضوء فى إبهار وتوهج ...، وكل الجبل مرشوق برجال معلقين على سفحه، مربوطين من أواسطهم بالحبال، وفى أيديهم حديد يضربون به الجبل، ويرتد الصدى من كل النواحى، بعضهم يغنى، وهو يدق.. وبعضهم منهمك فى عمله... لا تتأخر ضربة عن ميعادها الموزون"(١٤١)، لكن هذا الظاهر يخفى وراءه وحشاً له فى كل يوم ضحية.

والجبل فى (أبو فوده) يبدو من بعيد وكأنه مفصول عن الماء بينما هو قائم عليه، وقد رصد يحيى حقى هذه الملاحظة فى إطار صورة كلية بقوله: "كان (إسماعيل) يظن

– طول عمره – أن الجبل بعيد عن الماء بمسافة، ولكنه هذه المرة رأى كيف يلطم الماء الحجر لطمًا، وبعض الأحجار المتناثرة، غرقى فى الماء لنصفها، كيف ينبت من الماء مثل هذا الصخر؟، قد يبدو كان النيل راكع أمام (أبو فوده) يغسل له قدميه"(١٤٢)، لكن ما لبث أن بدأ (أبو فوده) يتجلى على حقيقته.. إذ أن له فى كل يوم "ألف لسان من معول حديدى يصدم به الحجر"(١٤٣).

لقد رصد يحيى حقى من خلال تلك البيئة شريحة خاصة من شرائح الحياة فى الريف، وقد تخير مرحلة قروية هادئة، فى تصعيد درامى متنامى الحدث، بشكل غير رتيب ولا صارخ مما جعل الحياة التى عرضها مليئة بالخصوبة والحيوية فى مواقفها الرئيسة، أو الثانوية، تتدفق الأحداث، حتمية الطرح، مهمة التناول، يهدف الكاتب من خلالها إلى تسجيل استقصائى لجوانب الحياة الريفية التى يعرضها، تلك الجزئيات، التى تكون خصوصية العالم الواقعى، ويتسم بها النص الأدبى.

إحالات وأسانيد:

١ – عبد الرحمن الشرقاوى: أحد كُتَّاب القصة الفنية فى مصر ورائد من رواد الشعر الجديد وروائى ومسرحى، كما يعد من رواد الدعوة إلى الأدب الواقعى الاشتراكى، وقد عالجت كتاباته القضايا السياسية والاجتماعية وقضايا الفن والحياة بأسلوب جديد لم يَحِدْ فيه عن جادة الالتزام، ولد عبد الرحمن أحمد الشرقاوى فى قرية الدلاتون بمركز شبين الكوم من أعمال محافظة المنوفية فى العاشر من نوفمبر عام ١٩٢٠م، وتخرج فى كلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول عام ١٩٤٣م، وتوفى فى العاشر من نوفمبر عام ١٩٨٧م.

٢ – من أبرز أعماله فى هذا الصدد روايته "الأرض" [ط. مكتبة غريب، القاهرة: د. ت.]، وقد صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٥٤م، كما أن الشرقاوى صور الفلاحين والأرض والبيئة الريفية فى أعمال أخرى منها "قلوب خالية"، و"الفلاح".

٣ – انظر أسلوب العرض البيئى فى رواية "يوميات نائب فى الأرياف"[انظر، توفيق الحكيم: يوميات نائب فى الأرياف، ط. هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٥م] .

٤ – انظر، خليها على الله، (ص: ١٧٣ – ١٧٥).

٥ – د. حلمى بدير: الاتجاه الواقعى، (ص: ١٣١).

٦ – د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية، (ص: ١٤).

٧ – طبعة دار المعارف – سبتمبر ١٩٥٥م، وقد أعادت الهيئة المصرية العامة للكُتَّاب طبعها مع الأعمال الكاملة ليحيى حقى، وأضافت إلى الطبعة الجديدة ثلاث قصص جديدة ليست من صعيدياته وإنما هى قصص تدور حول بيئات

أخرى، وآخر طبعاتها صدر فى إطار مشروع مكتبة الأسرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، عام ١٩٩٧م.

٨ - أم العواجز، سلسلة الكتاب الذهبى روزاليوسف، أغسطس ١٩٥٥ م، والقصتان هما "حصير الجامع"، و" إزازة ريحة ".

٩ - انظر، خليها على الله، (ص:١٦٠ - ١٦٢).

١٠ - د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ٢٠٦).

١١ - (الجانب التراكمى للفلسفة): يعنى أن رؤية الكاتب لما يدور حوله مستمدة من تجارب منوعة عاشها وتراكمت آثارها فى نفسه دون منهج فكرى معين،فهى أقرب إلى النظرة الفطرية للأشياء. أما(الجانب الخِبْرِى) فهوالرؤية الموجهة ذات المنهج الواضح المستمد من خبرات سابقة تركت آثارها فى نفس ووجدان الكاتب فاستقبلها بوعى تام وصنفها فى إطار منهج فكرى واضح، [انظر للباحث: ظواهر فنية،(ص: ١٠١)].

١٢ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٧٤)،و (ص: ١٨٣).

١٣ - الاسترجاع أو الارتداد إلى الوراء (الفلاش باك flashback)، هو أن يترك الراوى مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها فى لحظة لاحقة لحدوثها (انظر، د. محمود الحسينى: تيار الوعى فى الرواية المصرية،ص: ٨٦، سلسلة كتابات نقدية /٥٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧م.

١٤ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٨٦ - ١٩٥).

١٥ - انظر، أم العواجز، (ص: ١٩٦).

١٦ – انظر، أم العواجز، (ص: ٢٠٨ – ٢٠٩).

١٧ – انظر، أم العواجز، (ص: ١٧٠).

١٨ – أم العواجز، (ص: ١٨٦).

١٩ – انظر، أم العواجز، (ص: ١٨٠).

٢٠ – أم العواجز، (ص: ١٩٢).

٢١ – أم العواجز، (ص: ١٨٦ – ١٨٨).

٢٢ – أم العواجز، (ص: ١٩٤).

٢٣ – أم العواجز، (ص: ١٩٤ – ١٩٥).

٢٤ – انظر، خليـهـا على الله، (ص: ١٦٠-١٦٢)، وأم العـواجـز، (ص: ١٦٨-١٨٥).

٢٥ – البيئة الضمنية هى ظهور نسق تاريخى للمجتمع،باكتساب أفراده سمات أو تقاليد تاريخية موروثة من بيئات أو حضارات سابقة،على نحو واضح، وتعيش بهذه السمات داخل إطار البيئة الجغرافية، بحيث لا تطغى سمات النسق الموروث على سمات البيئة الجغرافية مع احتفاظ كلٍ بخصائصه.

٢٦ – د. محمد حسن عبد الله: الريف فى الرواية العربية، (ص: ١٨٨).

٢٧ – د. محمد حسن عبد الله: الريف...، (ص: ١٨٨).

٢٨ – أشرت من قبل إلى أن يحيى حقى كتب خمس قصص حول الصعيد،منها واحدة فقط هى "حصير الجامع" لم يكن محورها امرأة، إضافة إلى أننى أخرجتها عن الإطار الفنى، فى صدر حديثى هنا.

٢٩ – البوسطجى، من مجموعة "دماء وطين"، (ص: ٢٢).

٣٠ – خليها على الله، (ص: ١٨٧).

٣١ – أم العواجز، (ص: ١٩٦).

٣٢ – دماء وطين، (ص: ١١٣).

٣٣ – انظر، محمد جبريل: مصر المكان.. دراسات فى القصة والرواية (ص: ٢١٩ – ٣٤٩)، هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨م، و: انظر، د. مصطفى الضبع: استراتيجية المكان (ص: ١٩٥ – ٢٠٢) هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨م.

٣٤ – دماء وطين، (ص: ١١٠).

٣٥ – دماء وطين، (ص: ١١٢).

٣٦ – دماء وطين، (ص: ١١٣).

٣٧ – دماء وطين، (ص: ١٢٠).

٣٨ – دماء وطين، (ص: ١٢٢).

٣٩ – أم العواجز، (ص: ١٨٩).

٤٠ – أم العواجز، (ص: ١٩٠).

٤١ – أم العواجز، (ص: ١٩٢).

٤٢ – د. عبدالمحسن طه بدر: الروائى والأرض،(ص٦١)، ط٢ – دارالمعارف، القاهرة ١٩٧٩م.

٤٣ – د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ٣٩ – ٤٠).

٤٤ – عرض يحيى حقى لهذه الفكرة فى: خليها على الله، (ص: ٢٠٤).

٤٥ – أم العواجز، (ص: ١٨٨).

٤٦ – دماء وطين، (ص: ٦٨).

٤٧ – انظر، أم العواجز، (ص: ١٩٣).

٤٨ – انظر، دماء وطين، (ص: ١٠٤ – ١٠٥)، ولى أن أقارن هنا بين فاعلية "حميدة" وبين "زينب" التى تقودها أمها [أيضًا] للفحش المتستر، تلك التى لم يستطع الراوى فى قصة (الوسائط يا أفندم) أن يعطيها قوته ولا أن يتصالح مع واقعه، فاتخذهما وسيلة لتغطية فشله وتأمين انسحابه من الحى، ويبقى كذلك:التأكيد على إلحاح ذلك النمط عند يحيى حقى، نمط الأم التى تدير وتظلل فحش ابنتها، بل وتقودها إلى ذلك بنفسها.

٤٩ – دماء وطين، (ص: ١٢٠).

٥٠ – انظر، دماء وطين، (ص: ١١٦ – ١١٧).

٥١ – انظر، د.عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض،(ص:١٤٦ – ١٤٧).

٥٢ – التراكم هو القيمة الفنية والمظهر الجمالى للخبرة التاريخية عند المبدع، وهو طغيان وجدانى لجزئية تجربية ملحة، ويكون هذا النوع من التراكم مشاعًا فى كتابات الأديب، تتحكم فى درجته خبرة الأديب المكتنزة فى إطارات المعرفة والإدراك الفكرى له [انظرللكاتب: ظواهر فنية – "فصل التراكم"،(ص١٠١ –١٠٣) ط.اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق ١٩٩٦م].

٥٣ – د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، (ص: ١٤٧).

٥٤ – دماء وطين، (ص: ٨٥).

٥٥ – الشند: نبات عطرى يستخدم للبخور، انظر: دماء وطين، (ص: ٨٦).

٥٦ – المقصود بالمادية هنا: الحسية الموضوعية المجردة بعيداً عن معنى النفعية والأنانية.

٥٧ – دماء وطين، (ص: ٤١).

٥٨ – دماء وطين، (ص: ٣٨).

٥٩ – دماء وطين، (ص: ٤٥).

٦٠ – دماء وطين، (ص: ٥٥).

٦١ – انظر، مجلة الهلال، فبراير ١٩٨٥م، عدد خاص عن يحيى حقى، (ص: ٧٨).

٦٢ – دماء وطين، (ص: ١٠٩).

٦٣ – دماء وطين، (ص: ٤٩).

٦٤ – انظر، دماء وطين، (ص: ٥١).

٦٥ – د. عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة، (ص: ١١٩)،دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨م.

٦٦ – انظر، فجر القصة المصرية (ص: ٦٩)وانظر: د. عبد الحميد إبراهيم: مجلة إبداع، العدد الثانى، السنة الأولى، (ص: ٩٠).

٦٧ – انظر، مجلة إبداع، العدد التاسع، السنة الأولى، (ص: ٣٠).

٦٨ – انظر، د. أحمد الهوارى: الرحيل إلى الأعماق، مجلة فصول، مج٢ ،ع٤، (ص٦٥)، القاهرة: هيئة الكتاب ١٩٨٢م.

٦٩ – انظر، د. أحمد الهوارى: الرحيل إلى الأعماق، (ص: ٦٥).

٧٠ – د. عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة، (ص: ١٢٠).

٧١ – انظر، يحيى حقى: فجر القصة المصرية، (ص: ٨٥ – ٨٦).

٧٢ – انظر، د. عبد الحميد إبراهيم: مجلة إبداع، س١، ع٢، (ص: ٩١).

٧٣ – انظر،مجلة إبداع، س١،ع٩، (ص: ٢٨).

٧٤ – انظر، مجلة إبداع، س١،ع٩، (ص: ٣١).

٧٥ – أم العواجز، (ص: ١٩٥).

٧٦ – راجع بخصوص هذه الفكرة، د. الهوارى: الرحلة إلى الأعماق، (ص: ٦٧).

٧٧ – دماء وطين، (ص: ٤٦).

٧٨ – دماء وطين، (ص: ٤١).

٧٩ – انظر، دماء وطين، (ص: ٦٥).

٨٠ – انظر، دماء وطين، (ص: ٢٢).

٨١ – دماء وطين، (ص: ٤٣).

٨٢ – انظر، دماء وطين، (ص: ٢٨).

٨٣ – دماء وطين، (ص: ٧٤).

٨٤ – انظر، دماء وطين، (ص: ٦٨).

٨٥ – انظر، مجلة إبداع، س١، ع٩، (ص: ٢٨).

٨٦ – انظر، دماء وطين، (ص: ٤٩).

٨٧ – دماء وطين، (ص: ٥٤).

٨٨ – انظر، مجلة إبداع، العدد التاسع، السنة الأولى، (ص: ٣٠).

٨٩ – د. الهوارى: الرحلة إلى الأعماق، (ص: ٦٨).

٩٠ – انظر، د. الهوارى: الرحلة إلى الأعماق، (ص: ٦٨).

٩١ – خليها على الله، (ص: ١٢٩).

٩٢ – دماء وطين، (ص: ٤٤).

٩٣ – انظر، دماء وطين، (ص: ١٣٠).

٩٤ – انظر، دماء وطين، (ص: ٩٢).

٩٥ – انظر، دماء وطين، (ص: ٩٣).

٩٦ – انظر، خليها على الله، (ص: ٢١٩).

٩٧ – انظر، دماء وطين، (ص: ٩٢).

٩٨ – انظر، أم العواجز، (ص: ١٨٩).

٩٩ – أم العواجز، (ص: ١٧٠).

١٠٠ – أم العواجز، (ص: ١٧٧).

١٠١ – انظر، أم العواجز، (ص: ١٧٦).

١٠٢ – انظر، أم العواجز، (ص: ١٨٠).

١٠٣ – أم العواجز، (ص: ١٨١).

١٠٤ – أم العواجز، (ص: ١٨٨).

١٠٥ – انظر، دماء وطين، (ص: ٣٦).

١٠٦ – دماء وطين، (ص: ٣٧).

١٠٧ – انظر، دماء وطين، (ص: ٥١).

١٠٨ – انظر، دماء وطين، (ص: ٥١).

١٠٩ – دماء وطين، (ص: ٥٥).

١١٠ – انظر، دماء وطين، (ص: ١٠٣ – ١٠٤).

١١١ – دماء وطين، (ص: ١٢٣).

١١٢ – دماء وطين، (ص: ١٣٣).

١١٣ – البيئة الرأسية: هي بيئة الامتداد التأريخي مثل بيئة الغجر، والفراعنة.. وغيرهما، وما تكتسبه البيئة القياسية من تقاليد موروثة من تلك البيئات .

١١٤ – البيئة الأفقية: هي بيئة الامتداد الجغرافي مثل البيئة الشعبية في القاهرة، والبيئة الساحلية في الإسكندرية، وبيئة الصعيد...، وما تملكه تلك البيئات من خصائص اجتماعية.

١١٥ – خليها على الله، (ص: ١٨٨).

١١٦ – فجر القصة المصرية، (ص: ١٣٠).

١١٧ – دماء وطين، (ص: ٨٢ – ٨٣).

١١٨ – دماء وطين (ص:٣٢)، وانظر، بيير مونتيه: الحياة اليومية في مصر، (ص:٤٣٥ –٤٣٧) هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٧م.

١١٩ – انظر، مشردون من بلد إلى بلد(تحقيق خاص)، مجلة"فنون"(العدد ١٥٨،ص:١٠)، [دمشق:الهيئة العامة للإذاعة والتليفزيون – ١٩٩٤/٨/٢٢م].

١٢٠ - انظر القصة فى: منتخب شاهنامة - باهتمام محمد على فروغى - تهران ١٣٢١هـ .

١٢١ - انظر، مشردون من بلد إلى بلد، مجلة"فنون"(العدد١٥٨،ص:١٠ - ١١).

١٢٢ - انظر، دماء وطين، (ص:٩١).

١٢٣ - الرحل: هم الذين فى حالة هجرة داخل منطقة معينة [انظر، المعجم الديموجرافى، (ص٤٤)]، والغجر يهاجرون داخل دائرة قد تكون ضيقة جداً بحيث تكون عودتهم موسمية إلى بعض الأماكن.

١٢٤ - دماء وطين، (ص: ٩٨).

١٢٥ - انظر، دماء وطين، (ص: ٨٥).

١٢٦ - انظر، دماء وطين، (ص: ٨٦).

١٢٧ - دماء وطين، (ص:٩١).

١٢٨ - انظر، دماء وطين، (ص:٩٧).

١٢٩ - دماء وطين، (ص:٩٧).

١٣٠ - انظر، دماء وطين، (ص:٩١).

١٣١ - دماء وطين، (ص:٤٧).

١٣٢ - انظر، دماء وطين، (ص:٦٢).

١٣٣ - انظر، دماء وطين، (ص:٤٨).

١٣٤ - انظر، دماء وطين، (ص:٥٠).

١٣٥ – دماء وطين، (ص:٥٩).

١٣٦ – انظر، دماء وطين، (ص:٧٥).

١٣٧ – انظر، دماء وطين، (ص:١٣٠).

١٣٨ – دماء وطين، (ص:١٢٦).

١٣٩ – دماء وطين، (ص:١٢٧).

١٤٠ – انظر، دماء وطين، (ص:١٢٦).

١٤١ – دماء وطين، (ص: ١٢٧).

١٤٢ – دماء وطين، (ص: ١٢٧).

١٤٣ – دماء وطين، (ص: ١٣٢).

المؤلف فى سطور

علاء الدين رمضان السيد مرسى.

حاصل على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى من جامعة الأزهر.

عضو اتحاد كُتّاب مصر، ورئيس مجلس إدارة نادى طهطا الأدبى.

يعمل كاتباً وناقداً وباحثًا حراً.

من أعماله:

- المتواليات – شعر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكُتّاب، ١٩٩٣).
- الخطو على مدارج المدينة – شعر (دمشق: اتحاد الكُتّاب العرب، ١٩٩٣).
- غابة الدندنة – شعر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ١٩٩٥).
- ظواهر فنية فى لغة الشعر العربى الحديث – دراسة بحثية نقدية، (دمشق: ط١، اتحاد الكُتّاب العرب، ١٩٩٦)، (طهطا: ط٢، نادى الأدب بقصر ثقافة طهطا، ٢٠٠٠).
- شاعرنا – دراسة مشتركة (الرياض: العبيكان ٢٠٠٠)
- سمكة ظامئة – نصان مسرحيان، (القاهرة: هيئة الكتاب، ٢٠٠٣).
- مصايب الجهنى وحكاياته المرحة، (القاهرة: وكالة آرس للبحوث والنشر، ٢٠٠٤).
- مقدمة فى الشعر اليابانى، (الرياض: منشورات المجلة العربية، نوفمبر ٢٠٠٧).

- ديوان التانكا الياباني، (القاهرة: هيئة الكتاب - كتاب إبداع الأول صيف ٢٠٠٧).

- قصايد ليست عاطفية تمامًا - شعر لهجى (القاهرة: وكالة آرس، والغد الأدبى للتوزيع ٢٠٠٧).

- سجن العصافير - قصة شعرية للأطفال (الرياض: دار طويق للنشر والتوزيع ٢٠٠٨)

- أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية فى أدب يحيى حقى (مخطوطة الماجستير).

- اللغة في الشعر العربى الحديث حدودها الدلالية وفنياتها (مخطوطة الدكتوراه).

المراجعة اللغوية : نيرمين محمد ممدوح
الإشراف الفنى : أنــچـــى چــــورچ

يتشكل الكتاب من ست مقالات، الأولى حول بيئة الصعيد وأثرها فى الكتابات السردية لدى بعض كتاب الجنوب، والثانية تدرس المكانين الجمالي والإبدالى فى بعض النماذج القصصية التى كتبها أدباء الصعيد، والثالثة تدرس نصاً روائياً للكاتبة جمالات عبد اللطيف، والمقالة الرابعة تقدم نمطاً بيئياً مغايراً ومختلفاً وفريداً في كتابات القاص سعيد رفيع، ثم تقدم المقالة الخامسة مرائى صورة الصعيد الوجدانية فى رحلة البحث عن الذات فى كتابات القاص السوهاجى محمد محمود عثمان، وتأتى المقالة السادسة والأخيرة لترصد رؤية وتناول الكاتب الكبير يحيى حقى للصعيد من خلال دراسة الصعيد فى أدبه من حيث الرؤية والأثر.

الغلاف: إبراهيم عبد المنعم حسين



